

أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

فبراير ٢٠٠٦ - العدد ٢٤٦

المهمشون وأدب المقاومة

محمود إسماعيل - فريدة النقاش - السيد زهرة

مجدى توفيق - عيد عبدالحليم



مصطفى

صفوان

والعبودية

المختارة

الأغنية

الوطنية

من عرابي

إلى ناصر

حجاج الباي: تجليات النخل في الجنوب

مصطفى العقاد: شعاع من نور

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الثانية والعشرون

العدد ٢٤٦ فبراير ٢٠٠٦



رئيس مجلس الإدارة . د. رفعت السعيد

رئيس التحرير : فريدة النقاش

مدير التحرير : حلمي سالم

سكرتير التحرير : عيد عبد الحليم

مجلس التحرير . إبراهيم أصلان /

أحمد الشريف / د. صلاح السروي /

جرجس شكرى / طلعت الشايب /

د. علي مبروك / علي عوض الله / غادة نبيل /

كمال رمزي / مصطفى عبادة / ماجد يوسف

المستشارون

د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد
صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون
د. لطيفة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر
محمد روميث / ملك عبد العزيز

تصميم الغلاف أحمد السجيني
الإخراج الفني عزة عز الدين

تصحيح : أبو السعود على سعد

لوحة الغلاف للفنان الكبير : حلمي التوني

الاشتراكات لمدة عام

باسم الاهالي / مجلة [أدب ونقد] : داخل مصر ٥٠ جنيها
البلاد العربية ٥٠ دولارا / أوروبا وأمريكا ٧٥ دولارا
شركة الأمل للطباعة والنشر

الاعمال الواردة إلى المجلة لا تريد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدي أو البريد الإلكتروني :
adabwanaqd@yahoo.com

موقع [أدب ونقد] على الانترنت : adabwanaqd.4t.com

ترجو المجلة من كتابها ألا يزيد عدد صفحات المادة المرسله عن ثمانى
صفحات أو ثلاثة آلاف كلمة

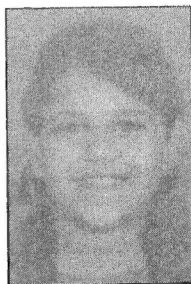
المراسلات : مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب / الاهالي
القاهرة / هاتف ٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات

- أول الكتابة الحرة ٥
- المقاومة وأدب المهمشين / ملف / ١١
- ذهنيات العوام بين المسكوت عنه واللا مفكر فيه د. محمود إسماعيل ١٢
- أدب المهمشين د. مجدى توفيق ٢١
- من أدب التحريض السياسى فريدة النقاش ٣٣
- الأغنية الوطنية من عرابى إلى عبد الناصر السيد زهرة ٤٥
- الهتافات الشعبية .. يقين الحناجر الثائرة عيد عبد الحليم ٥٤

● الديوان الصغير:

- تجليات النخل فى الجنوب - مختارات من شعر حجاج الباي / إعداد وتقديم / ٦٥
- هجرس وفطرة الحجارة / المصوراتى مختار العطار ٨٣
- الأزمة فى مكان آخر غير الشعر / رؤية / قاسم حداد ٩٠
- العبودية المختارة / كتاب / توفيق حنا ٩٥
- شخصيات سينمائية عربية تحلق فى آفاق عالمية / سينما / أمل الجمل ١٠٣
- البنى الثقافية السائدة والتغيير / جر شكل / قاسم مسعد عليوة ١١٦
- وردة برسم القلب / قصة / عبد الحميد البسيونى ١٢٠
- سريالية / قصة / سوسن عمر ١٢٧
- قدم تصلح للفرجة / قصة / الطاهر شرقاوى ١٣١
- أخطاء المونتاج / نص / ياسر عبده ١٣٤
- البنت اللى تشبه بطلات السيما / شعر / جمال حراجى ١٣٧
- كتب التحرير ١٣٩
- مصطفى العقاد .. شعاع من نور / وجه / كمال رمزى ١٤٢
- فؤاد قاعود / إشارات / رجاء النقاش ١٤٤



الرسوم الداخلية
للطفلة الفنانة: تقي محمد السيد
(٨ سنوات)

أول الكتابة

«وجه كلب» كان ذلك هو عنوان العرض المسرحى الصينى فى الدورة السابعة عشرة لمهرجان القاهرة للمسرح التجريبي.

وكان عرضاً هجائياً بامتياز للوضع الراهن فى بلد يحقق أعلى معدل نمو فى العالم، وتغزو بضائعه كل الأسواق حتى قيل إنه ما من سلعة الآن فى العالم كله تخلو من مكون صيني، وفى الصين خمسة وخمسون مليون رجل أعمال، بينما ينتشر آخرون ويؤسسون شركاتهم فى غالبية بلدان العالم، وقد تحولت الصين من بلد فلاحى إلى قلعة صناعية كبرى تعد نفسها لتكون القوة العظمى الأولى فى العالم بعد خمسين عاماً.. وذلك كله عبر ثلاثة أرباع القرن أى عمر ثورتها وطنية أو شيوعية.

كل هذا جميل.. لكن ماذا يقول العرض المسرحى وماذا يقول الأدب الصينى الجديد الذى يجرى إنتاجه بغزارة خارج المؤسسة، وماذا تقول وقائع اجتماعية تحدث هناك وتطرح جميعاً سؤالاً جوهرياً عن معنى السعادة التى طالما عبر عنها شعار شيوعى قديم عن الوطن الحر والشعب السعيد، وعن تطلع الاشتراكية لعالم يخلو من استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، عالم ملؤه المودة والرحمة، ولحمته التضامن بين البشر لصنع وفرة فى الثروة وتعظيمها لتكفى الجميع وتزيد حين يجرى توزيعها بشكل عادل، فلا يكون هناك جائع ولا محروم، ولا تتبدد موهبة مهما صغرت أو كبرت لأن ظروف العيش تعاكسها، ولا يموت مريض عاجزاً عن دفع ثمن العلاج والدواء، قد تبدو أن هذه هى اليوتوبيا بعينها، أو الجنة الأرضية التى حلم بها كبار المثقفين كمدينة فاضلة من «الفارابى» إلى توماس مور، ومن «أبى زر الغفارى» إلى «كارل

ماركس»... ولكن هكذا حلمت الاشتراكية لنفسها بعالم سعيد يصل فيه كل إنسان إلى أقصى ما يمكن أن تحمله إليه إمكاناته، واندلعت الثورات تحت شعار الاشتراكية فمات من مات خلف راياتها راضيا، ونشأت نظم في بلدان كبرى من روسيا إلى الصين، وإلى بلدان أوربا الشرقية، ونهض الاتحاد السوفيتي كقوة عظمى باسمها وعلامته طموحها الجميل وسحر رسالتها، ثم انهار كل ذلك بعد أن خط في تاريخ الإنسانية صفحات ناصعة تقول بما أنجزته وأيضا بما أخفقت في إنجازه إن الحالمين بزمان سعيد قد مروا من هنا.. وتقول أيضا إن آخرين يواصلون الحلم دون كلل.

كان بوسعى أن استطرد هنا واستدعى قول الشاعر الراحل «أمل دنقل»
لا تحلموا بعالم سعيد
فخلف كل قيصر يموت
قيصر جديد

ولكن هذا الاستدعاء غير جائز في قلب التأملات عن السعادة التي نتطلع إليها صافية وخلاصة متحررة من تشاؤم «أمل دنقل» العميق، ملبية لتوق الإنسان إلى اللانهائي، وشوقه للوصول إلى الذرى وما بعدهما. لو بطلنا حلم نموت.. كان هذا عنوان واحد من البرامج التليفزيونية ولا أعرف إن كان أصحابه مازالوا يواصلون عملهم أم أن أحدا قد حرم عليهم الأحلام.

قدم «وجه كلب» نقدا لاذعا للمجتمع الصيني حيث تشتد المنافسة من أجل المال والعمل، ويتعرض بشر للإذلال، وتبرز القلوس بشكل رمزي علامة على تراجع الإنسان وتقدم المنفعة وهيمنة المال وكلبية العلاقات التي تفتقر إلى الرحمة وينسحق الضعفاء فيها تحت وطأة الريح ويتحول الإنسان إلى شيء أو آلة..

ومبكرا جدا من بداية ظهور السينما عبر الصمت البليغ «لشارلى شابلن» في أوائل القرن العشرين عن تراجع الإنسان وتقدم الأشياء وتحول العامل إلى آلة.. وكان «شارلى شابلن» يقدم نقده اللاذع والساخر للرأسمالية التي تلعى من شأن البضائع وتخفض الإنسان وتسرق منه روحه.



لن نكون بحاجة لتتبع البحوث الاقتصادية التي توصلت إلى أن الصين قد انتقلت من الاشتراكية لا إلى الشيوعية كما كان يحلم المنظرون والمناضلون العظام من قادة ثورتها وعلى رأسهم ماوتسى تونج.. وإنما انتقلت الصين إلى الرأسمالية بدلا من ذلك.

وليس «وجه كلب» هو العلاقة الوحيدة التي تفشى لنا هذا السر رغم تصريحات الزعماء.

بل إن الأدب الجديد يقول ذلك بدوره ببلاغة حيث إن حقيقة الحياة في الصين أكثر عبثية من صورتها في كتاب كما يقول الكاتب المنشق «ماجيان» الذى تدور روايته «طابخ النودل» حول رجل يريد أن ينجب ذكرا، فيصحب طفله المعوقة بعيدا عن البيت ويتركها وحيدة فى الخلاء إذ أن الحكومة الصينية كانت قد اتبعت سياسة الطفل الواحد للأسرة الواحدة بسبب الزيادة الكبيرة فى السكان «مليار وثلاثمائة مليون».

ويقول «ماجيان» إن هذه السياسة أدت إلى تطورات بشعة ولا تخطر على البال، إذ كانت النساء تقدمن على إجهاض أنفسهن تو أن يعرفن أن الجنين أنثى. وكانت هذه الأجنة تباع بالسر صفا فاحرا باهظا.. وسواء كانت هذه الجملة الأخيرة هى تعبير عما ما يحدث فعلا أم هى ابنة المخيلة الوحشية فإن دلالتها مخيفة فى كل الحالات.

وقبل شهر أعلن نائب وزير الصحة فى الصين أن الصحة العقلية فى البلاد أصبحت مشكلة خطيرة وتشكل عبئا اقتصاديا على المجتمع. وقبل أيام أعلن رسميا عن افتتاح أول مركز لعلاج الاكتئاب فى بكين، وتم تزويده بخط ساخن يعمل على مدار الساعة لتلقى الشكاوى وتقديم الاستشارات للراغبين.

ويبلغ إجمالى عدد المصابين فى العاصمة وحدها وهم فى أمس الحاجة لتلقى خدمات طبية ستمائة ألف مواطن (٦٠٠ ألف). لكن المشكلة أن بعضهم لا يعرف طبيعة مرضه. والبعض الآخر يرفض الذهاب للطبيب، وآخرون لا يملكون ثمن

العلاج.

وتقول الإحصائيات إن الصين قفزت إلى المركز الأول من حيث انتشار الاكتئاب على مستوى العالم.

فلماذا يكتئب الناس في بلد يموج بالثروات ويقطع أشواطاً كبرى في اتجاه التحول إلى دولة عظمى وقوة اقتصادية رئيسية في العالم.

تعرف اليابان ظاهرة تسمى الموت من فرط العمل ويزداد معدل الانتحار فيها عاما بعد عام وهي أيضا دولة غنية ومتقدمة.

وانتظارا لما سوف يقوله لنا علماء النفس والباحثون الاجتماعيون بوسعنا أن نقول إن السبب هو السعى الحثيث والمنهك إلى التملك والحقا بأنماط استهلاك الطبقة الجديدة التي عرفتها البلاد والتي تحولت إلى مثل أعلى للمواطنين بدلا من المثل العليا القديمة من قادة الثورة وبناء الاشتراكية الأرائل الذين عاشوا حياة بسيطة. وكانت الأفكار والقيم العليا هي موضع تركيزهم وليس امتلاك الأشياء ولا أسعار الاستهلاك. كان مفهوم السعادة مختلفا، المعنوي فيه أقوى كثيراً من سحر الأشياء حتى أن «بدلة» «مارتسى تونج» المتواضعة كانت قد تحولت إلى موضة دالة على البساطة والتواضع في اللباس.. وكانت الأفكار الاشتراكية التي يطلقها عن قوة الفلاحين عبور الفجوة بين الريف والمدينة وإنشاء تحالف متين بين الطبقة العاملة والفقراء من الفلاحين ودعوته لتفتح كل الزهور قد سرت كالنار في الهشيم في أوساط العمال والطلاب الثائرين على الأوضاع القائمة في بلدانهم في العالم الرأسمالي وفي البلدان حديثة الاستقلال، وتطلعت شعوب العالم لتحالف وثيق بين الاتحاد السوفيتي والصين.. وحين وقع الانشقاق بينهما تمزقت أحزاب وقلوب.. وبدأ انحسار الثورات الاشتراكية.

على كل حال في ذلك الزمان القديم الجميل لم يكن الناس مطالبين بالحقا .. كانوا يعملون والشعب الصيني معروف بدقته ودأبه وميله للكمال.. ولا يستطيع أحد أن يجزم الآن بعد كل التغيرات التي حدثت أن هذا المستوى الذي تحققه الصين الآن من التقدم المذهل كان سوف يحدث لو أن القائمين على الأمر قد

خططوا لتطوير المجتمع الاشتراكى بدلا من القفز إلى مركب الرأسمالية « الناجحة» لكى يتحمل المجتمع الصينى بعد ذلك كل تبعاتها وصور تشويهها للحياة الإنسانية وسحقها للبشر حيث يعجز الحساسون منهم عن «اللاحق» بعالم الاستهلاك فيقعدهم الحرمان أو يلقى بهم الألم إلى الاكتئاب.. أو يقبل العمال شروطا مجحفة ويحرمون من إنشاء النقابات لكى يراكم الاقتصاد الوطنى فائضا كبيرا جدا لا يعاد توزيعه كما تقضى الاشتراكية من أجل سعادة الجميع وإنما يحدث استقطاب هائل فى المجتمع، والاستقطاب هو جوهر الرأسمالية التى يجرى فى ظلها تركيز الثروة وتوسيع قاعدة الفقر مهما كان ثراء البلاد.

يظل السؤال نظريا مادام الواقع قد اتجه اتجاهاً آخر حيث تحولت الصين إلى الرأسمالية بدلا من أن تنجز تقدمها الاقتصادى الضخم فى ظل الاشتراكية. ولكن هذا الواقع الجديد يطرح علينا سؤالاً آخر، اليس بوسع هذا التقدم الرأسمالى الكبير أن يجعل حظوظ الاشتراكية فى المستقبل أوفر بعد أن ثبت بالدليل القاطع أن مجمعاً منقسما على نفسه بين أغنياء شديدي الغنى وقاعدة واسعة من الفقراء لابد أن يؤدي إلى اغتراب البشر وظهور صور من الشقاء والبؤس؟ وحتى لو كان هناك فرد واحد مغترب وإنسان واحد جائع أو محروم فسوف يظل يشكل سبة فى جبين أى نظام وعلامة على الإخفاق مهما كان النجاح أكيدا.

يؤكد كل ما سبق أن الازدهار الاقتصادى لا يؤدي تلقائيا إلى سعادة الجميع، وسوف تبقى الإنسانية بحاجة دائما لأن تكافح حتى يحقق الفائض الاقتصادى مثل هذه السعادة التى لا يجوز أن تكون مستحيلة بعد هذا العمر الطويل الذى قطعتة البشرية فى رحلتها من أجل إنسانيتها، ومن أجل أن يخرج الإنسان من الوحش ويكون له عقل وضمير ويصبح فنانا ينشد الانسجام فى العالم وينفر من الظلم والاستغلال ويخاصم التوحش.

الحررة

المقاومة وأدب المهمشين



د. محمود إسماعيل / فريدة النقاش /
د. مجدى توفيق / سيد زهرة / عيد
عبد الحليم.

ذهنيات العوام بين المسكوت عنه.. واللامفكر فيه

د. محمود إسماعيل

نقصد بذهنيات العوام النتائج العقلية والوجدانية والمعرفية عموماً الذي كان معظمه شفاهياً، فلم يدون منه إلا النذر اليسير، وهو ما يندرج تحت مصطلح «الماثورات الشعبية» أو «الفلكلور» بعد أن أصبح علماً يدرس في الجامعات ومراكز البحث المتخصصة.

أما عن مصطلح «المسكوت عنه» الذي شاع في الأدبيات العربية المعاصرة - فيعني عدم الخوض في حقول معرفية بعينها نتيجة التعصب الديني والمذهبي، أو المحاذير والإكراهات السياسية، أو النعرات العرقية، أو الاستعلاء الطبقي... وهلم جرا.

ويخصوص «اللامفكر فيه» فهو ما يتعلق بانصراف الدارسين عن الاهتمام بمعارف بالغة الأهمية إلى أخرى ثانوية وهامشية، نتيجة قصور

فى الرؤية، وعدم تقدير لقيمة تلك المعارف.

وإذا كان الفضل يعزى فى نحت المصطلحين الأخيرين إلى المفكر الجزائرى الحدائى، حيث عزى الأول إلى القدماء وبتأجهم فى حقل التراث، وأطلق الثانى على الدارسين المحدثين لهذا التراث تحت تأثير مناهج ورؤى القدماء، وأتهم الاثنين معا بالقصور المعرفى، فقد وجد من الدارسين العرب من سبقه إلى هذا المذهب ناحتين مصطلحات أخرى تحمل نفس المضمون فى الكثيرين من دراساتنا فى حقل التاريخ والتراث، نوهنا بمضمون المصطلح الأول فى صيغة «التأمر المعرفى» الذى يفت فى مصداقية المعرفية. كما عرضنا كثيراً على مفهوم المصطلح الثانى، بصدد الإلحاح على آفة «التقليد» والأخذ عن القدامى ما تواتر وجرى تداوله من آراء ورؤى مضببة دون نظر أو روية.

على كل حال، سنحاول إيضاح مفهوم المصطلحين من خلال مقارنة موضوع «ذهنيات العوام» عنوان هذه الدراسة، باعتباره مسكوتاً عنه من قبل القدماء، ولا مفكر فيه من لدن الدارسين المحدثين.

والدارس للتاريخ الإسلامى، يقف - دون عناء - على هذا المسكوت عنه عن وعى واختيار لأسباب متعددة ومتداخلة. فعلى الرغم من طرق المؤرخين المسلمين الأوائل لأبواب متنوعة ومجالات متعددة - مثل الكتابة فى السير والمغازى والتراجم وتواريخ المدن والأقاليم والدول والأسرات الحاكمة، والتواريخ العالمية.. إلخ - إلا أنهم رغبوا عن الكتابة فى مجال «إدب السياسة» بل إن القليل الذى كتب جرى إحراقه. كما سكت المؤرخون الملمون الرواد حين دونوا التاريخ فى العصر العباسى عن ذكر مآثر الأمويين، باستثناء البلانرى والطبرى. بل إن تاريخ قوى المعارضة جرى تشويهه من قبل مؤرخى البلاط، كما أحرق الكثير من كتابات مؤرخى المعارضة (١)، بحيث تعذر على الدارسين كتابته بموضوعية نظراً لغياب مادة مصدقية أساسية. فعلى سبيل المثال عزف مؤرخو السنة والشيعية معا عن كتابة تاريخ دولة بورغواطة الخارجية. وحين حاول ابن الخطيب مسخ هذا التاريخ وتزييفه أعلن أنه كان عازفاً عن ذكر أمرائها الزنادقة. إلا أنه سيكتب «من قبيل انجرار الكلام» (٢).

يتجلى «المسكوت عنه» واضحاً فى إهمال مؤرخى الإسلام الكتابة عن «طبقة العامة» تحت تأثير نزعة استعلائية طبقية ترى فى العوام أراذل ورعاعاً وسوقة وغوغاء ولصوصاً ويطالين.. إلخ من نبوت تسفه زعاماتهم وتكفر ثوراتهم، وترى فيها محض فتن ضد أولى الأمر. لذلك صنفوا كتباً فى هذا الصدد عن فساد أخلاق العوام. فعلى الرغم من استنارة الجاحظ المعتزلى لم يتورع عن الإبداء بدلوه فى التشهير بالعامة (٣).

ونظراً لامتهان العمل اليدوى من قبل مؤرخى السلطة. نددوا بالحرفيين وأهل المهن والصناعات باعتبارها «تابعة وممتهنة» حسب قول ابن خلدون فمن يتداول «حسيون عتاة، سقطة ورعاع وأراذل (٤)»، لذلك جرى وصف أخلاقهم «بالمكايسة والمأحكة والفجور والبعد عن المروءة» كما عرفوا «بالكذب والتصنع والملق (٥)». كما نعتوا بنعوت «الرشاشة والسقط وأهل الشر» بل إنهم «هج هامج ورعاع منتشر لا نظام لهم ولا اختيار (٦)»، وإن شذ إخوان الصفا - الذين يمجدون قيمة العمل اليدوى. فاعتبروا العوام «بأن أبدانهم فنيت فى خدمة أهل الدنيا، وكثرت همومهم من أجلها، ولم يحظوا بشئ من نعيمها ولذاتها (٧)».

بديهى أن تنعكس تلك الرؤية على ثقافة العوام فقد وصفوا بعدم التمييز بين الفاضل والمفضول، «وعدم معرفة الحق من الباطل» فهم لذلك «جهلة لم يستضيئوا بنور العلم (٨)»، وأن اقتضى الإنصاف التنويه بأن بعض القدامى - وهم ندرة - قد شذوا عن هذا المنحى يقول أحدهم: (٩) «وللعامة من النواذر والتنكيئات والتركيبات وأنواع المصطلحات ما تملأ الدواوين كثرت.. إلا أن مؤلفى هذا الأفق ضعفت همهم عن التصنيف فى هذا الشأن».

وإذ تشي العبارة الأخيرة بدلالة «المسكوت عنه» فإن إهمال الدارسين المحدثين لدراسة «ذهنيات العوام» تؤكد حقيقة «اللامفكر فيه». إذ انصب الاهتمام على البحث فى الثقافة الرسمية. أما الثقافة الشعبية فلم تدخل فى برامج الدرس بالجامعات العربية إلا خلال النصف الثانى من القرن الماضى (١٠).

ويحمد لبعض الدارسين المحدثين والمعاصرين جهودهم فى التنبيه إلى أهمية دراسة

هذا الموضوع التراثى المهم، فضلا عن التأليف فيه. فمنهم من نيه إلى نبوغ الطبقة الدنيا - قديما وحديثا - فى حقل الثقافة «فمنها أفراد نبغوا وأبدعوا .. لكن الدارسين لم يولوا إبداعاتهم ما هى جديرة به من اهتمام وما يترتب عليه من نتائج» (١١).

ومنهم من نوه بثقافة العوام المعبرة عن «محتوى اللاوعى فى الذات العربية» (١٢). لذلك تمثل القطاع المقنع، المختلف، المنسى، المهمل والمضمور فى التاريخ والذات (١٣). «بل تشكل «الصورة والظل المظلم فى التاريخ العربى». أو بالأحرى «إنه الكامن المكبوت واللاوعى القادر على ملء الظل فى الشخصية العربية.. فهى بمثابة الحائط النفسى للظواهر الاجتماعية والتاريخية» (١٥). من هنا كانت هذه الثقافة «معرفة تكمل المعرفة التاريخية وتعمقها وتوسعها» (١٦).

بل فى ضوئها يمكن الكشف عن ما تحويه الثقافة الرسمية من أكاذيب وضلالات (١٧).

تأسيسا على ذلك . خصصت جهدا وافرا - مع تلامذتى النجباء - فى الاهتمام بتواريخ العامة وذهنياتهم، حيث عالجت مضمون هذا التاريخ وتلك الذهنيات فى مشروع علمى طموح، قام بتعميقه تلامذتنا فى أطروحات جامعية فى بعض جامعات المشرق والمغرب العربيين (١٨).

لذلك نكتفى بمجرد الإشارة إلى موضوع الدراسة - ذهنيات العوام - تحاشيا للتكرار والاجترار، مع إحالة القارئ إلى تلك المظان.

وتجدر الإشارة - أولا - إلى أن ثقافة العوام شفاهية - غير مدونة - فى الغالب الأعم، وما جرى تدوينه لم يحدث إلا حديثاً.

نشير أيضا إلى حقيقة تسييس هذه الثقافة، فضلا عن اتسامها بالثورية والتحريض بهدف التغيير ولا غروب فقد قام العوام بانتفاضات وثورات ذات أبعاد سوسيو - اقتصادية ويرغم قمعها بوحشية وضراوة إلا أن بعضها نجح فى تكوين إمارات «جيبية» قصيرة العمر ، كانت أشبه بجمهوريات شعبية حققت الكثير من مبادئ العدل الاجتماعى.

بديهى أن تعكس تلك الحركات ظلالها فى ذهنيات العوام، فمن شعراء العامة من جمع بين البلاغة والجسارة فى انتقاد الحكومات القائمة، والكشف عن فساد الإدارة، وتواطؤ الطبقة الوسطى معها، ونعت الجميع بأشنع الصفات (١٩).

ولعل ذلك كان من أسباب الإحجام عن تدوين ثقافة العوام باعتبارهم أهل فتن وضلالات. كما يعزى هذا «السكوت» إلى الاستحقاق بهذه الثقافة أصلاً من قبل فقهاء السلطة ومؤرخيها، إذ نعتوا أذهان العوام بالقصور والعجز ومعانقة الخرافات والشعوذة. بل إن هؤلاء الفقهاء لم يبخروا وسعاً فى نصح الحكام بالإحجام عن تعليم العوام لأن «تثقيف الرعايا فساد للدنيا وتفقه السفلة إفساد للدين» (٢٠).

هذا على خلاف قلة من الفلاسفة والفقهاء المستنيرين الذين خصصوا مدارس لتعليم الفقراء والمعدومين وانفقوا عليها فى سعة كما هو حال ابن سينا الفيلسوف. أما ابن مسيرة فقد بالغ فى تثقيف العوام حتى «استهوى عقولهم وأفندتهم» الأمر الذى أثار فقهاء المالكية، حيث «ذعر أهل السنة وتوقعوا منه البلية» (٢١). وتأمروا عليه فدرسوا له عند الخليفة الناصر الذى أمر بطرده من الأندلس.

أما أبو حيان التوحيدي، فقد سخر من جعل الفلسفة حكراً على الخاصة (٢٢)، ودعا ابن حزم العامة إلى تعلم المنطق، فضلاً عن تبسيط العلم النظري ليستوعبه العوام. يقول فى هذا الصدد: «إن من عرف فضل العلم عليه أن يسهله جهده ويقربه بقدر طاقته، ويخففه ما أمكن بل لو أمكن أن يهتف به على قوارع طرق المار، ويدعو إليه فى شوارع السابلة» (٢٣).

لذلك: أبدع العوام ثقافة متميزة أكثر مصداقية وذات بعد اجتماعي وإنساني، حيث تعالت على الصراع المذهبي وتجاوزت الاختلافات الطائفية والنزعات العرقية (٢٤). كما تضمنت بعداً طبقياً «مسكوتاً عنه» فى الكتابات الرسمية بما تحويه من ازدراء للطبقة الحاكمة وسخرية من الطبقة الوسطى التى خانت دورها التاريخي حين توأمت مع السلطة ضد العامة.

من هنا اتسم أدب العوام من شعر وأمثال وحكم بوضوح الطابع النقدي على الصعيد السياسى والمحتوى الاجتماعى (٢٥). هذا فضلاً عن بعد نضالى جهادى بعد

أن تعرض العالم الإسلامي للأخطار الخارجية، وتقاس الحكام عن مواجهتها. ناهيك عن وشايته ببعده اقتصادي حيث عكس «أدب الزهد والرفاق» ما عانت طيبة العامة من شظف العيش ومكابدة المسغبة، بحيث تحولت أماكن تجمعهم - في المساجد ومجالس الوعظ وتكايا المتصوفة - إلى «بؤر ثورية» على حد تعبير أحد تلامذتنا النجباء (٢٦). ناهيك عن تعبير نهنيات العوام عن «الوجدان الجمعي» الذي تضمن «السير الشعبية» بهدف تغيير الواقع عن طريق بطل أسطوري يحقق الخلاص بعد جمع الشمل والقضاء على التمزق والفرقة كما عبرت تمثيلات «خيال الظل» عن قريحة مبدعة، بحيث اعتبرها بعض النقاد أساساً للمسرح العربي الحديث.

وبرغم غلبة سمة البساطة والحدة والتعبير العفوي في المأثورات الشعبية كانت ذات فعالية - ولو محدودة - في مجال النضال باللسان بعد العجز عنه باللسان، إذ أسفرت عن استجابة بعض الحكام فاتبعوا سياسة الإصلاح بدرجة أو بأخرى. كما تخضعت عن عزل بعض رجال الإدارة المرتشين والقضاة الجائرين (٢٧)، واستبدلهم بغيرهم ممن يختاره العوام. وينم إقبالهم على اعتناق المذهب الظاهري - المؤسس على الدليل والبرهان بفضل ابن حزم المنحاز إلى العوام - بدلا من المذهب المالكي - مذهب السلطة - عن وعي اجتماعي وانفتاح عقلي في أن.

وفي اعتناقهم التصوف - بحيث أصبح دين العامة - ما يشي بفداحة الواقع المعيش والزهد في الدنيا طلباً للآخرة. وأن وجد فقهاء السلطة في تعاضد تلك الظاهرة من خطر يهدد مكانتهم الاجتماعية المتفوقة ويبرز التوحيد حقيقة الإقبال على التصوف نتيجة العجز عن تغيير الواقع - بعد فشل الثورات الاجتماعية في عصور غلبة النظم العسكرية - بقوله: «لا جرم إذا رأيت ذا دين وعقل شاحب الوجه، خفيض الصوت، ضئيل الجسم، كليل الجد... شديد التبرم بالحياة، كثير الحزن إلى الوفاة.. رأيتته معتذراً إلى الله تعالى من عجزه على إقامة مناره، وإظهار شعاره» (٢٨).

خلاصة القول، إن ثقافة العوام تعد تعبيراً عن موقف المعارضة ضد نظم ثيوقراطية وعسكرية جائزة، كذا عن قريحة مبدعة وخلاقة تتبنى هموم الواقع وتتصدى لتغييره باللسان والعقل والوجدان بعد العجز عن مواجهته بالسيف واللسان. من هنا تدخل

فى «إطار المسكوت عنه» من قبل مؤرخى البلاط وفقهاء السلطان. كما أن عدم الاهتمام بهذه الذهنيات فى دراسات المحدثين يعتبر أصدق تعبير عن آلية «اللامفكر فيه» فى التراث العربى الإسلامى.

التوثيق والبليوغرافيا

(١) فعلى سبيل المثال أحرق خلفاء بنى العباس الأوائل الكثير من وثائق العصر الأموى. كما أحرق صلاح الدين الأيوبي كتب الفاطميين ضمن ما أحرق من محتويات «دار الحكمة» بالقاهرة. بالمثل ، أحرق الفاطميون كتب وتواريخ الخوارج فى «المكتبة العصومة» بتاهرت فضلا عن كتب مكتبة سطجاسة.. وهلم جرا.

(٢) أنظر: ابن الخطيب: أعمال الأعلام ج٣/ص ١٨٠، الدار البيضاء ١٩٦٤.

(٣) الجاحظ: التاج فى أخلاق الملوك، ص ٤٠، بيروت ١٩٥٥.

(٤) عن المزيد من المعلومات، راجع: أحمد الظاهري: عامة قرطبة فى عصر الخلافة، ص ٣٤، ٣٥، ٣٦، الرباط ١٩٨٨.

(٥) الطرطوشي: سراج الملوك، ص ١٢٥، القاهرة ١٣١٩هـ.

(٦) الجاحظ: الرسائل، ص ١٨٠، القاهرة ١٣٢٤هـ.

(٧) رسائل إخوان الصفا، ج١، ص ٤٨، بيروت، د.ت.

(٨) الطرطوشي: المصدر السابق، ص ٥٦.

(٩) أنظر: المقريئ نفخ الطيب فى غصن الأندلس الرطيب ج٣، ص ١٥٦، بيروت ١٩٦٨.

(١٠) نشير ونشيد بجهود المرحوم الدكتور / عبد الحميد يونس - رائد علم «المأثورات الشعبية» الذى خصص فرعاً لدراسته بكلية الآداب - جامعة القاهرة.

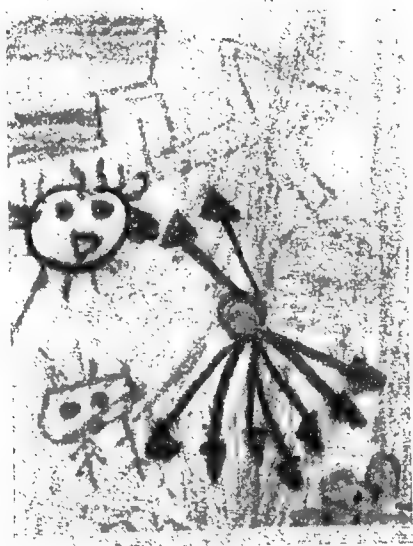
(١١) أنظر محمد الجوهري: علم الفلكور، ص ٣٢٠، القاهرة ١٩٧٨.

(١٢) أنظر: على زيعور: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، ص ٧، بيروت ١٩٤٨.

(١٣) نفسه، ص ٩.

(١٤) نفسه المرجع والصفحة.

- (١٥) نفسه، ص ١٦ .
- (١٦) محمد/ الجوهري: المرجع السابق، ص ١٩ .
- (١٧) Barnouw, v: Culture and personality, P.307, Illinois, 1963.
- (١٨) راجع للمؤلف:
- سوسيولوجيا الفكر الإسلامي، ١٠ مجلدات، القاهرة ٢٠٠٠، المهمشون في التاريخ الإسلامي، القاهرة ٢٠٠٤، فضلا عن دراسات متناثرة في مؤلفات أخرى.
- كما أنجز تلامذتي ما لا يقل عن عشرة رسائل جامعية عن تاريخ وثقافة العامة في الحواضر الإسلامية الكبرى.
- (١٩) حسين عطوان: الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول، ص ١١٠، ١١١، كمثل. بيروت ١٩٧٢ .
- (٢٠) الطوطوشي: الحوادث والبدع، ص ٧٢، تونس ١٩٥٩ .
- (٢١) ابن حيان: المقتبس في أخبار بلد الأندلس، ج٥، ص ٢١، بيروت ١٩٦٥ .
- (٢٢) التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج٢، ص ١٣، بيروت ١٩٥٣ .
- (٢٣) ابن حزم: الفصل في الملل والأهواء والنحل، ج٢، ص ٢٣٤، بيروت ١٩٨٥ .
- (٢٤) أحمد الظاهري: المرجع السابق ص ١٧٦ .
- (٢٥) عن المزيد، راجع: محمود إسماعيل: المهمشون في التاريخ الإسلامي، ص ١٨٤ وما بعدها، القاهرة ٢٠٠٤ .
- (٢٦) أنظر: أحمد الظاهري: عامة إشبيلية في عصر بني عباد، رسالة دكتوراه - مخطوطة، ص ٥٨٧، مكتاس ١٩٩٥ .
- (٢٧) نفسه، ص ٦٢٧ .
- (٢٨) التوحيدي: الإشارات الإلهية، ص ٢٧٥، بيروت ١٩٨٢ .



أدب المهمشين

د. مجدى أحمد توفيق

لست أعرف من ابتكر العادة التى ألفها الباحثون حين يفتتحون دراستهم لأى موضوع بأن يستشيروا المعجم، ويعرضوا المعانى اللغوية المختلفة التى نصت عليها المعاجم حول المفردة التى يدور البحث حولها، لكى يحددوا المعنى اللغوي، قبل أن يتناولوا المعنى الاصطلاحي الذى هو مدار البحث الحقيقي ومناطه وهدفه. وأغلب ظنى أن هذه العادة عربية لأن ما طالعته من مؤلفات اليونان لم أجد فيه الحرص نفسه على الابتداء بالتمييز بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي. وإذا تذكرنا إشارة أرسطو على سبيل المثال، إلى الأصل اللغوي لكلمة دراما نجده قد التفت إلى الجانب اللغوي بعد أن أقام الدلالة الاصطلاحية، وكان التفاته إلى اللغة عرضياً ومقصوراً على ما يتصل بموضوعه، ولا ينظر إلى الدلالات المختلفة للكلمة. وكنت كثيراً ما أرى هذا الاسفنتاج بالمعجم استطراداً غير مفيد يعزز رأياً أن كثيراً مما تقدمه لنا المعاجم من مادة لا صلة له بموضوع البحث ومع هذا فقد وجدت نفسى أتجه بداية إلى لسان العرب أستشيريه عن كلمة «المهمشين»

ولكنى فوجئت بأن المادة ليس بها شيء ذو صلة واضحة بمعنى التهميش الذى يريده الناس. كنت أتوقع أن أجد فى المادة اللغوية معلومات كثيرة لا صلة لها بالمعنى المراد. ولكنى لم أتوقع أن تكون خالية مما له صلة بالموضوع المراد. ذلك أن مادتها تتوالى هكذا:

همش: الهمشة: الكلام والحركة ، همش وهمش القوم فهم يهمشون ويهمشون وتهامشوا. وامرأة همشى بالتحريك: تكثر الكلام وتجلب. والهمش: السريع العمل بأصابعه...».

فالمادة لا تشير إلى معنى التهميش المقصود، ولقد حاول من قبل على فهمى ما حاولت ولم يجد فى المعاجم العربية ما يتصل بهذا المعنى الذى تشير إليه الكلمة العربية المستخدمة حالياً والتي هى ترجمة للمقابل الأجنبى فى اللغتين الإنجليزية والفرنسية مثلاً. وقد تكون حقاً ترجمة لكلمة *marginal* ولكن اختيارها للترجمة لا يبرر أن تحمل المادة اللغوية المعنى الجديد، فلا بد من وضع لغوى يشرح تحميل المادة بالمعنى الجديد. وما يدولى فرضاً حسناً فى هذا الشأن هو أن تكون صلة المادة اللغوية بالكلام سبباً لأن يسمى الناس الحواشى باسم الهامش. وإذا صح هذا الفرض فلا بد أن تكون هذه النقلة اللغوية حديثة تاريخياً، لأن الغالب على التأليف العربى القديم أن تستخدم كلمة الحاشية، والمؤلفات العربية التى ظهرت فى عصور التأليف المتأخرة المشغولة بالملخصات والتعليقات على المؤلفات السابقة كانت تفضل كلمة حاشية مثلما فضلها الصبان فى حاشيته المشهورة وإذا صح هذا كله فإنه يقتضى منا تعليقين أو حاشيتين. التعليق الأول هو أن اختيار مادة همش لتسمية الحواشى ثم نقلها إلى تسمية المهمشين ينطوى على تقدير سلبي للحاشية، وهو أمر تؤكده الشكوى المتكررة من الحواشى الكثيرة. وميل بعض الباحثين إلى استخدام نظم حديثة فى الكتابة تخفف الحواشى وتقللها أو تلغيها. وهذا التقدير شديد الخطأ لأن الحواشى شديدة الأهمية فى كل نص، ذلك أن الحواشى هى ما يوثق المادة المعرفية ويردها إلى أصولها الصحيحة والعناية بالتوثيق هى الشرط الضرورى لأى خطاب علمى باحث عن الحقيقة وهذا التصحيح لتصورنا للحاشية يمكن - وهذا هو التعليق الثانى - أن يصحح لنا تصورنا للتهميش المقصود، فبدلاً من أن نرى

المهمشين ليسوا قوة تافهة فى المجتمع نراهم القوة التى تصنع الطبقات الأعلى فى المجتمع والطبقات غير المهمة التى تصدر العلاقات الاجتماعية والتى لولا ما تجنيه من الطبقات المهمة ما حققت وضعها الأعلى.

وهنا نجد أنفسنا أمام التناول الاجتماعى لمفهوم التهميش فى ظل علم الاجتماع مضطرين إلى أن ننظر فيه على الرغم من أن موضوعنا الأصلي أدبى لا اجتماعى. لقد ناقش علماء الاجتماع موضوع التهميش وركزوا على الظاهرة فى مصر تحديداً. قد تكون بحوثهم المتعلقة بالموضوع أقل مما نأمل، ولكنها أفضل كثيراً من أن يهمل الموضوع برمته، وقد يغنى بحث عن عشرات البحوث ناقش الظاهرة محمد نور فرحات فى «الدور السياسى للجماعات الهامشية فى مصر» مركزاً فيه على الجعيدية والزعر.

وناقشها على فهمى فى «ملامح الثقافة السياسية للمهمشين فى مصر المحروسة» وناقشتها أمانى مسعود فى «المهمشون والسياسة فى مصر» وناقشتها كذلك ابتسام علام فى «الجماعات الهامشية» وأحدث ما طالعناه من بحوث فى هذا الشأن هو الكتاب الذى وضعه سيد عشاوى «الجماعات الهامشية المنحرفة فى تاريخ مصر الاجتماعى الحديث» ولا سبيل إلى أن نعرض هذا كله ولا ضرورة.

الأمر الملحوظ أن كثيراً من هذه البحوث ينظر إلى المهمشين بوصفهم فئات منحرفة كالمثسولين واللصوص. وهؤلاء يستحقون وصف التهميش بغير شك. وأتخيل أن المسجونين مهمشون قطعاً، أبعدهم القانون خارج المجتمع تقوياً لسلوكهم وحماية للناس منهم. ولكنى أتصور أيضاً أن ظاهرة التهميش لا تختص بالمنحرفين. وقد يكون المهمش إنساناً صالحاً.

وقد لاحظ على فهمى هذه الحقيقة فأشار إلى أن المهمشين منهم منحرفون مجرمون كالعيارين والشارط والفتوات، ومنهم غير مجرمين كالحرافيش والحشيرة والجعيدية. ويبدو من تحليل كلام الباحث الكبير أن ما يجمع بين هذين الفريقين هو أنهم «بعيدون عن العملية الإنتاجية» ولما كان الباحث لم يضع تعريفاً صريحاً للتهميش فإن الغالب المرجح أن التهميش عنده الوقوف خارج العملية الإنتاجية فى المجتمع.

وهو تعريف جيد لا يخلو من أصداء لفكرة البروليتاريا الرثة التي كان الماركسيون يصفون بها هذه الجماعات المهمشة فى أنماط العلاقات الاجتماعية السائدة. ولكنه يتحرر فى الوقت نفسه من الصيغة الماركسية القديمة بشكلها التقليدي.

وتقوم دراسة سيد عشموى على أن الجماعات الهامشية المنحرفة يرتبط نموها وازديادها بالأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وأن عنف هذه الجماعات مرتبط بعنف السلطة وتعسفها. وترتبط الظاهرة أيضاً بفقر هذه الجماعات. ولما كانت غير مندمجة فى المجتمع تعيش على هامشه. فهى أضعف صلة من الطبقات الكادحة الأخرى بنظام القيم والأعراف الشرعية. فهم يحلون مشاكلهم على نحو ينحرف بهم مزيد انحراف عن المجتمع الذى يعيشون على هامشه وعلى الرغم من أنهم يتألفون من شرائح غير متجانسة اجتماعية مفتتة، متنافرة أحياناً فهم آخر الأمر ظاهرة واحدة قد تفسرها نظريات عدة منها نظرية التبعية التى تراهم تكويناً طبقياً - بروليتاريا رثة - له مكانة اجتماعية ومدنية، ولكنه يمثل رصيذاً شعبياً لتحرك راديكالى عنيف يحررهم من التبعية. ومنها نظرية الهامشية التى تراهم فى عزلة حضرية نسبية يشعرون فيها بالنز، يدفعهم إلى الخروج على النسق العام للمجتمع الذى يسعى إلى التكامل ومنها النظرية الثقافية التى تراهم ثقافة فرعية خاصة جانحة ترتبط بثقافة الفقر، ثم تتفرع إلى ثقافات أخرى بحسب تفرع هذه الجماعات إلى جماعات عدة للتسول، النشل، إلخ. ويبدو أن الكتاب قد تبنى النظرية الوسطى لأنه يدرس هذه الجماعات فى وضعها الهامشى على مستويات سياسية واقتصادية واجتماعية ليس منها التحليل الثقافى التام.

كل هذه الأفكار تعتمد على النظر إلى المهمشين نظرة دونية تقلل من مكانتهم الاجتماعية ولكن على فهمى ينبهنا إلى أمر مهم ذلك أن التراث الأدبى الشعبى خاصة السير الشعبية يحتفل أيمًا احتفال بهؤلاء المهمشين ويكسبهم سمات إيجابية، بل هو يجعل منهم أبطالاً مثلاً مع شخصية على الزينق الذى قدره حتى جعله يتولى درك مصر بدهائه الفائق لأنه عند الجماعة الشعبية أرقى من الطبقة العليا، ومن أهل السلطة المتعسفين. وهذا معناه أن الحكم القيمى أو الخلقى عليهم الذى هو

مناطق الحكم بدونيتهم ليس إلا حكماً نسبياً. ومن هنا يتخذ وضعهم الاجتماعي قراءتين مختلفتين لفهوم الدونية، في عند الطبقات الحاكمة هي الحقارة والانحطاط الخلقي، وهي عند هذه الجماعات وعند المتعاطفين معها تشير إلى الظلم الواقع عليها. والفقر والعجز اللذين يقيدانها. وربما يبلغ حد التعاطف أن نرى في سلوكهم نوعاً من الإبداع الفائق يواجهون به عالمهم. ولهذا نفضل أن نحيد الحكم الخلقي عند تأمل الوضع الذي عليه هذه الجماعات.

نستخلص من البحوث الاجتماعية أن الهامشية اجتماعياً موقع اجتماعي، تبعي (= غير قيادي)، أسفل العملية الإنتاجية أو خارجها، غير متكيف أو ضعيف الاندماج، يقابل أصلاً السلطة بصورها العامة، ويقابل فرعاً الطبقات والجماعات والشرائح التي هي قريبة من آليات السلطة العامة ومستفيدة منها.

ومن الملاحظ أن هذا الموقع الاجتماعي مرتبط بأحكام القيمة والأحكام السيكولوجية، من قبيل الدونية، والعجز، والقهر، ولعل كلمة الهامشية محملة اجتماعياً بهذه القيم متقلة بها تجعل الهامشية وضعا اجتماعياً وسيكولوجياً وإكسيولوجياً (=قيماً). هذا هو التصور في العلوم الاجتماعية فكيف هو عند الجماعة الأدبية؟

لقد شاعت فكرة التهميش. وتعبير أدب المهمشين في السنوات الأخيرة شيوعاً كبيراً على الرغم من أننا لا نجد دراسة واحدة للفكرة في ذاتها تناسب هذا الشيوع. وأحسب أن هذا الشيوع يمكن لى أن أعله بأمرين: الأمر الأول هو انتشار ظاهرة الجماعات الإسلامية في المجتمع المصري من منتصف السبعينيات إلى بداية القرن الحادي والعشرين في مدى ربع قرن كامل لا من جهة أدبياتها وأفكارها المعلنة، بل من جهة التحليل الذي اعتمدته الثقافة المصرية لها ذلك أن هذا التحليل ظل لوقت طويل يرى هذه الظاهرة نتيجة لإخفاق النظام السياسي في منح طبقات المجتمع العناية السليمة ووقوع جزء كبير من المجتمع المهمل المظلوم تحت ثقل أزمات اجتماعية حادة ناشئة عن ضعف الدخول، وقلة الخدمات التعليمية والصحية والثقافية والاجتماعية بوجه عام وإخراج هذا الجزء الأعظم من المجتمع من دائرة القرار السياسي، وهذه كلها أركان صالحة لصفة التهميش. وكانت العلامة الكبرى

على صحة هذا التحليل هذا العدد الكبير من الأحياء المسماة بالعشوائية ويكاد يرادف مصطلح العشوائية مصطلح التهميش، فالعشوائى حى بناه ساكنوه دون الرجوع إلى السلطات أو التوافق مع حاجات النظام العام فتأتى هذه الأحياء لا توفر الخصوصية تنقصها الخدمات الأولية العصرية وهى بهذا تتحول إلى بيئات معزولة لها مكانة اجتماعية دنيا، أى هى باختصار تتهمش أو يعيش سكانها على هامش المجتمع. ويمثل الربط بين هذه الظاهرة (=العشوائية) وظاهرة العنف الدينى، ما يذهب إليه العلماء والمحللون من أن المناطق العشوائية الفقيرة المحرومة مرتع خصب لنمو الجماعات العنيفة ذات الشعارات الدينية. وخلال هذه السنوات تصاعد الوعى الاجتماعى بوجود فئات كثيرة مهمشة : الأحياء العشوائية، الصعيد، النوبيون، الأقباط، وكلها أبرزت نفسها، وتحدثت عن تهميشها ومازالت تتحدث وقد أضيف إليها أخيراً بدو سيناء. ولقد أصبح الربط بين جماعات العنف الدينى والأحياء العشوائية موضوع حديث مكرر فى الإعلام المصرى بعد تولى حسن الألفى وزارة الداخلية فلقد كانت تصريحاته الأولى تشير إلى الأهمية الفائقة للعناية بهذه الأحياء العشوائية وأهمية السيطرة على المساجد التى لا تسيطر عليها وزارة الأوقاف بوصفها منابع، أو منابر، أو نقل قنوات إعلامية ، لترويج أفكار هذه الجماعات وتفريخ الأعضاء الجدد لها ويبدو أن ثورة سكان الضواحي فى باريس فى نوفمبر ٢٠٠٥م يوماً بعد يوم تذكير للوعى المصرى بهوموه الخاصة وهى تعطى انفجارات المهمشين بعداً عالمياً كل هذا انعكس على الوعى الأدبى فى مصر فغذى فيه على نحو مباشر أو غير مباشر، الوعى بفكرة التهميش وخطورتها وما يكتنفها من ظلم.

الأمر الآخر هو التحولات الثقافية العالمية ووصولها العالم إلى درجة يعلن فيها انتهاء الحداثة وافتتاح عصر جديد يسمى ما بعد الحداثة ويسمى ما بعد الصناعة ويسمى ثورة الاتصالات ويسمى عصر المعلومات، ويسمى أخيراً باسم العولمة، ويسميه بعض الألمان الذين يتمسكون بفكرة الحداثة، ويشعرون بأنها لم تنقطع بعد باسم الحداثة العليا وهو اسم لا يزال يقطع بالشعور بأننا نشهد جديداً مختلفاً والفائدة غير معلقة بفكرة التحول فى ذاتها وإنما هى معلقة على بعض الأفكار التى صحبت هذه الأفكار

الجديدة وتفرعت عنها . منها هذا الشغف الذى يروده الألمان خاصة بتحليل السلطة وإلقاء الضوء على آلياتها والوعى بقدرتها على الإقصاء والتبذ، وهذا ما تنبه له ميشيل فوكو فى تحليله للجنون بوصفه آلية من آليات السلطة للتبذ والإقصاء . وينمو دوماً الوعى المتزايد بفكرة السلطة فينمى معه الشعور بالهامشية عند كل من لا يرى نفسه جزءاً من أبنية السلطة، خصوصاً فى عالم الذى يراهن دوماً على تحرره من آليات السلطة ومناضلكه لها . وعلى الرغم من شيوع القول بأن العولة تهدف إلى صيغ العالم كله بصيغة واحدة فإن هناك قولاً آخر موازياً لا يقلب شيوعاً هو أنها تقاوم ظهور كيانات كبرى جديدة وأنها تسعى إلى تفتيت الكيانات القائمة دوماً وقوميات وشعوباً، وكان الاتحاد السوفيتى ودول الكتلة الاشتراكية عامة أول ضحاياها ولا آخرها . وسرعان ما شاع تحليل العالم بوصفه عالمين: عالماً متحققاً غنياً هو السلطة الكونية، وعالماً آخر - ثالثاً بلا ثان - مهمشاً، بلا فعالية، هو الضحية، وميدان الرماية، وموضوع الترويض . وتسلك مع أفكار ما بعد الحداثة إلى ثقافتنا أفكار التفتت، والتشظي، والتهميش.

مهما يكن هذان الفرضان السابقان صحيحين فإن علينا أن ندرك أن فكرة التهميش ليست كشف الحاضر وحده، فهى قديمة، يظهر قدمها إذا تحررنا من لفظها، ولاحظنا أن أفكار القمع والقهر والاستغلال التى طالما تحدثت عنها البشرية منذ ماركس، وقبل ماركس، وربما من بداية الوجود البشرى الواعى تشير ضمناً إلى مضمون فكرة التهميش . وفى مجال الدراسات الأدبية من الصعب أن تجد متحدثاً يتناول شعر الصعاليك فى العصر الجاهلى مثلاً ولا يقارب هذه الفكرة ولدينا نموذج مهم لاستخدام فكرة التهميش استخداماً واعياً فى تحليل الظواهر الأدبية وهو كتاب «سوسيولوجيا الغزل العربى: الشعر العذرى: نموذجاً» الذى ألفه الباحث التونسى الطاهر لبيب، وترجمه للعربية عن الفرنسية محمد حافظ دياب.

ويقوم الكتاب على «ملاحظة الوضع الهامشى لهذه الفئات المدروسة» فئات العذريين . فهؤلاء العذريون جماعة لم تستطع التكيف مع العالم فأصبحوا «جماعة واقعية هامشية بصورة متميزة ولا سيما على الصعيد الاقتصادى» ذلك أن مورفولوجية

الحجاز ليست متجانسة تماماً.

ومن خصائص وادي القرى الذي عاشوا فيه أنه معزول عن نجد شرقاً، وتهامة غرباً، بسلسلتين متوازيتين من جبال الحجاز، يحد هذا الإطار الجغرافى من حركة العذريين، ومن اتصالهم بالعالم. وشهدت الجماعة العذرية بعد الإسلام تحولات الدولة الإسلامية: انتشار القيم الإسلامية التمجيد العرقى السياسى للعنصر العربى، التطور الحضري الضخم السلطة الملكية التى تزداد استبداداً من وقت إلى آخر، وتعمق التناقض القديم بين البدو والحضر، وأدى هذا كله إلى عداوة من البدو - وبعض الشرائع الريفية - للسلطة، نمت لديهم روح اللامبالاة وقلة الاهتمام بالجماعة. هكذا ولدت الطبيعة الجغرافية هامشية الجماعة قبل الإسلام حتى اضطرت الجماعة إلى أن تعتمد على إتاوات تنالها من اليهود انقطعت بعد الإسلام الذى طرد اليهود فى صراعهم معه، وظلوا مهمشين عن حضري الحجاز، وعن ملاك الواحات المنتجة، وأكد الإسلام هذا التهميش فاجتمعت الهامشية الجغرافية، مع هامشية اقتصادية مع لا مبالاة ثقافية، فجاء شعرهم تعبيراً عن هامشية عميقة.

هذا المثال لفكرة التهميش عند الباحثين يكمله أمثلة أخرى كثيرة تدل على أن الأدب لطالما التفت إلى المهمشين ما لم نقل إن المهمشين هم الموضوع الأول للأدب. فإذا قرأنا مثلاً رواية «الحرافيش» لنجيب محفوظ دل اسمها قبل نصها على فكرة المهمشين الذين عرفنا من البحوث الاجتماعية أن الحرافيش من الكلمات الدالة عليهم. ومثل «الحرافيش» رواية «حكايات حارتنا» التى تهتم بعالم القنوات. ومن هذه النماذج رواية «أيام يوسف المنسي» للسيد نجم، التى جعلت صفة المنسي علامة باكورة فى عنوانها على تهميش شخصيتها الرئيسية تهميشاً بلغ به حد أن يرى العالم من ثقب فى حجرة ضيقة بمساكن الإيواء. وأظن أمثال هذه الشواهد أكثر من أن تحصى. ولا يختلف الحال مع الشعر عنه مع الرواية أو القصة، فإذا كان القول إن «بنى وركان» الذين جعل طه حسين بطلا «دعاء الكروان» منهم نموذج صارخ على العناية الروائية بمجموعات مهمشة - وإن تكن الأحداث لا تدور فى مضارب خيامهم - فإن شاعراً مثل أمل دنقل ليس بمعزل عن هذه النماذج فى شعره. اقرأ له مثلاً قصيدته «البكاء

بين يدي زرقاء اليمامة» وانظر إلى الجزء الذى يقول فيه إنه ليس له شأن، ولم يأكل من قبل اللحم الضأن، ولم يدع إلى الحفل قبل أن يدعى إلى المباراة أدركت أن صورة للرجل المهمش فى فقره، وتجاهل السلطة له ويعدده عن مدارات الحكم . والظلم الذى يرسف فيه. ولعل سقوط فكرة الشاعر النبى بعد هذا الجيل علامة على التحول الشعرى نحو الإنسان العادى الذى كان مهمشاً على الدوام لا يجد صوته فى الشعر المشغول بصوت حكيم نبوى أعلى من أن يكون تصويراً له أو تعبيراً عن شعوره أو صدى لصوته على نحو أو آخر.

ولكن هذا كله حكم بعدى أعنى أننا بعد أن فشا فينا مصطلح التهميش أصبحت عيوننا قادرة على أن ترى مظاهر التهميش حيث تكون أما قبل ذلك فإن المفهوم لم يكن حاضراً بنفسه فلم يكن الشعراء الصعاليك فى الجاهلية يصدرون فى شعرهم وسلوكهم عن مقولة التهميش صدوراً واعياً. وأمل دنقل لا يختلف فى ذلك عنهم لهذا يحسن أن نركز النظر على النصوص التى تكتب عن التهميش فى أفق تتردد فيه فكرة التهميش صراحة وأظن أن هذا يقتضى أن ننظر فى حفنة من النصوص التى تقدم فكرة التهميش تقديماً مباشراً دلالة على حضورها الكبير فى الخطاب الأدبى المعاصر، وتلمساً لتصوير واضح للمفهوم، فليس من المفترض بالضرورة أن يكون مفهوم الكلمة فى العلوم الاجتماعية هو عينه المفهوم فى الخطاب الأدبى.

هناك بداية من يربط التهميش بموقف السلطة - أو المؤسسات - من الأدباء تجد هذا المعنى عند حسن خضر حيث يقول: «لقد كان أسلوب المؤسسات الثقافية سابقاً النفى العمد والتهميش فى الظل لمن وما لا تريده من الأشخاص أو الأفكار». فهو يرى أسلوب المؤسسات فى تعاملها مع المثقفين والأدباء أسلوب نفى عمدى وتهميش ويقرن فكرة التهميش بالظل قرناً والأدباء أسلوب نفى عمدى وتهميش، ويقرن فكرة التهميش بالظل قرناً مهماً لأنه يسمح أن نرى فى نصوص كثيرة تتحدث عن الظل حديثاً عن التهميش ويوافق حسن خضر فيما يذهب إليه عبد النعم عبد القادر لأدباء الأقاليم الذى عقد فى الزقازيق تحت رعاية وزير الداخلية آنذاك. ولم يستسلم الأدباء فتواصلت حركة الماستر - يقصد طباعة الأعمال الأدبية تكلفة النشر بالماستر وأن

يكن رديئاً - واستمرت، وكرسها المهمشون من المثقفين والمبدعين وسيلة لتوصيل أصواتهم. وإذا صح رأى عبد المنعم عبد القادر فإن حركة الماستر شكل من أشكال المهمشين من الأدباء في مقاومة السلطة وهى بهذا نقطة البداية فى تشكيل الوعي المعاصر بآليات التهميش التى قد تتخذ صورة النبذ أو الاحتضان والوسيلتان كلتاهما لهما الهدف نفسه، تجريد المهمش من فاعليته.

هنا المهمشون هم الأدباء..

وهناك من يرى فكرة التهميش فى ضوء حركة الثقافة كلها، وهذا ما نراه فى حديث جابر عصفور فى ندوة موسوعة إقامتها المجلس الأعلى لمدة يومين تكريماً لإدوار الخراط بمناسبة بلوغه السبعين ، إذ يتحدث عن «إرادة الإبداع» عند الخراط ويرى أنها: «... تتحدى سلطة الكتابة المهيمنة» باحثاً عن نغمتها الخاصة وسط ركام المؤلف والمعتمد . بعيداً عن غواية المركز حيث الهوامش التى لا تعرف سوى الإبحار صوب المجهول الذى يظل فى حاجة إلى كشف وذلك لتفرض الهامش على المركز وتسهم فى انتقال الكتابة من عهد إلى عهد.... فالسلطة هنا ليست سلطة الدولة مباشرة ولكنها سلطة الكتابة التقليدية، والهامش ليس وضعاً اجتماعياً أو طبقياً مباشرة، ولكنه أشكال الإبداع التى تخالف الشكل التقليدى للكتابة هذا يضع الهامش وضعاً يتعلق بمجمل الثقافة يفسر التطور بالصراع الجمالى الضمنى بين الأشكال المهمشة والأشكال التقليدية الحاكمة أو المهيمنة.

المهمش هنا هو الشكل المجدد أو لنقل الحداثى.

وهناك من يرى المهمش ليس شكلاً وإنما هو موضوع من موضوعات الإبداع يتحدث الناقد عبد الحميد عقار عن واقع التجربة الروائية فى المغرب فيروى أنه قد «أتبع للرواية أن تتفتح فى الموضوعات والأساليب على العجيب والمنسى أو المهمش والمحظور، وعلى ضروب من التخيل ذي المرجعية المحلية وهو يرى أن الرواية المغربية تطلق نداءات متنوعة منها «نداء الذات أو الكينونة».. وهو «مسكون بمقاومة الدونية والتهميش».. وهذا ما يراه متحققاً فى «الخبز الحافى» و«زمن الأخطاء» لمحمد شكرى و«الضوء الهارب» و«لعبة النسيان» لمحمد براءة ونصوص أخرى وكلام عقار يستخدم

مفهومين للتهميش، الأول يراه نوعاً من المتخيل الروائي يريد أن هناك متخيلات روائية مهمشة، ومنسية ومبعدة يستعيدها الخيال الروائي. والمفهوم الآخر هو المفهوم الاجتماعي الذي استدعى كلمتي الدونية والتهميش لتكون الكتابة فعلاً من أفعال المقاومة لتهميش الذات - لم يجدد إذا كان المقصود ذات الكاتب أم ذات اجتماعية أخرى أم المقصود الذاتين معاً.

ولقد نشرت الكتابة الأخرى بياناً لجماعة من الكتاب المغاربة أطلقوا على أنفسهم اسم الغاضبون الجدد، وسرد بيانهم أسباب تجمعهم وتكوينهم جماعتهم فكان من هذه الأسباب «من أجل إعادة الاعتبار لكتابة الظل والتهميش...» وعلى الأرجح هم يستخدمون الكلمة كما استخدمها جابر عصفور بوصفها دالة على شكل من أشكال الكتابة الحدائية قرنوا فيه الظل بالهامش.

ومن الكتاب من يستخدم كلمة الهامش دالة على أغوار نفسية بعيدة مهمشة داخل النفس الإنسانية ونفس المبدع خاصة، من ذلك أن يرى جمال القصاص في ديوان «باتجاه ليلنا الأصلي» لكريم عبد السلام أن قصائده تظهر نوعاً من بنية المشهد الشعبي وتظهر «ولع الشاعر نفسه بالتقاط التفاصيل الصغيرة والدقيقة في اللاوعي الهامشي لهذه البنية، وما يضمرة هذا اللاوعي من خبرة جماعية مستقرة على مستوى العادات وأنماط السلوك الاجتماعي». واللاوعي الهامشي هنا يذكر بأفكار يونج عن اللاوعي الجمعي ومكونات المخيلة الجمعية.

يتفق مع هذا المعنى أن نقرأ لإدوار الخراط حديثه عن كتابة التسعينيات الذي يقول فيه: «إن الرصد الخارجي الدقيق لتفاصيل المشهد اليومي المبتذل العادي قد يحمل دلالة نفى الإنسان عن العالم أي استثناء «الأشياء» و«الموضوعات» بالمركز وتنحية الحياة الداخلية تماماً عن مواقع الضوء يضاعف من أهمية كلام الخراط أنه لم يستخدم فيه كلمة الهامش ولكن الكلمة لاتزال حاضرة وراء الكلمات، يشير إليها كلمة المركز إشارة الضد لضده ولعلنا نفهم من هذا اللون من الحضور اللغوي كيف أن الشواهد التي نسوقها الآن عن فكرة التهميش يمكن أن نضاعفها مئات المرات إذا نظرنا إلى معنى التهميش لالفظه، ولاحظنا أن كلمات كثيرة مثل الظل، والمركز،

والمنسي، والمهمل، وما شابه كلها تدور فى مدار كلمة الهامش تكمن فيه والخراط يرى هنا أن الهامشى هو الحياة الداخلية التى تقبع فى الظل خارج موقع الضوء، وهذا وجه آخر للمعنى السيكولوجى للهامشى غير اللاوعى الجمعى هو أقرب إلى اللاوعى الفردي.

هذا الهامشى هو اللاوعى.

وننتقل من حديث إدوار الخراط عن كتابة التسعينيات إلى واحد ممن ينسبون إلى هذا الضرب من الكتابة، هو منتصر القفاش يتحدث القفاش عن كتابة التسعينيات فقال: «وحاولت كتابات نقدية أن تسمى تلك التحولات والتغيرات بعدة مسميات لكن المشكلة فى اجتهادات النقاد أنها «تشوش» على روائية هذه الروايات لتجعلها مجرد كتابة على هامش النوع أو خارجه أو على الحدود بين أنواع عديدة وكلمة هامش هنا تشير إلى موقف النصوص بين الأنواع الأدبية فالتهميش قد يكون تصنيفاً يحرم النص من الاندراج فى خريطة الأنواع التى تعطى النص مصداقيته ومشروعيته وقبوله، وتكشف لنا هذه الفكرة جانباً مهماً من جوانب التهميش هو أنه سلوك تصنيفى طردى أو إقصائى يبدو أن منتصر يخشى الأثر السلبي لهذا السلوك التصنيفى الذى ينبذ النص الجديد إلى فضاء غير مُحدد المعالم كالمثاهة ، خارج الأنواع المألوفة ولذا يقاومه بأن يؤكد روائية النصوص - كأنها ميزة - لكى يعيد لها مصداقيتها عند القراء.

ويعترض إبراهيم عبد المجيد على تسمية هذه النصوص الجديدة باسم أدب التسعينيات، لأنها تسمية تضر بكتاب آخرين مجيدين لا ينتمون إلى الظاهرة نفسها، ويفضل على هذه التسمية مصطلحات «من نوع أدب الجسد أو الأدب الهامشى أو أدب اليأس أو أدب العزلة وكلها سمات تتسع وتنكمش فى هذا الأدب، أو أى مسمى أعمق مما أقترح».

ويقدم لنا إبراهيم عبد المجيد معلومة مهمة هى أن ما يسمى كتابة التسعينيات أو أدب التسعينيات يقترن بمفهوم الهامشى وما يتصل به من أفكار اليأس والعزلة إلى درجة أن هذه الكتابة تستحق أن تسمى الأدب الهامشى.

من أدب التحريض السياسى

فريدة النقاش

يحلينا مفهوم التحريض السياسى فى الادب مباشرة إلى تاريخ العلاقات الاجتماعية وإلى العمل الفنى كإسقاط على المستقبل للممكن الإنسانى حيث يعانق الإبداع المستقبل دون توسطات معقدة ويخوض بجرأة فى عالم المجهول حين يطيح بمسلمات راسخة ، ويطيح أيضا بالتجليات الزائفة التى يقرؤها مجتمع الاستغلال والاستلاب وهيمنة الطغيان ، وحين يفعل ذلك فإنه يحزر الفعل الإنسانى فى شكل ومضات ضوء مركز فاتحا الطريق أمام وعى مختلف ويرتبط هذا الوعى الجديد بالنضال ضد الواقع الذى نتجت عنه التجليات الزائفة فى الأفكار والعلاقات الإنسانية وأشكال السلوك ، وهى التى كانت قد تكاثفت جميعا لتضفى على العلاقات الظلمة فيه مشروعية وتجعل ما ليس طبيعيا طبيعيا.

يقوم الأدب التحريضى بالاشتباك المباشر بين شكلين متناقضين للوعى يتصارعان فى الواقع ، الوعى الذى تبثه أجهزة الدولة الإيديولوجية وهى تقوم بعملية الاستلاب الناعم حين تعين لكل إنسان مكانه الذى يحدده التراتب الطبقي فى مجتمع قائم على الاستغلال ، والوعى الثورى والنقدى الذى تنتج علاقات الاستغلال جنبا إلى جنب الكفاح المنظم ضدها ، وعادة ما تكون فرص إزدهار الوعى الأخير فى أوساط الجماهير هى أقل كثيرا خاصة فى مجتمع مثل المجتمع المصرى تكبله القيود على الحريات .

ويؤتي أدب التحريض السياسي تأثيره الأكبر في سياق الكفاح العملي من أجل التغيير إلى الأفضل الذي يضيئه هذا الأدب جمالياً ، وهو يوطد علاقة التحالف بين الطليعة المثقفة وطلائع الكادحين حين يفتح لها باباً للخروج من عزلتها والتعامل مباشرة مع الجماهير وإختيار استجاباتها لإبداع هذه الطليعة .

وينتسب أدب التحريض السياسي إلى الأدب الثوري بمعناه الأوسع ، ولذا يمكنه أن يتسع ليشمل المنشور السياسي والهتاف والشعار وكل ما يدور حولها من إنتاج أدبي مجهول المؤلف تتوارثه الأجيال ويبث فيه كل جيل معان جديدة ويصبح جزءاً من التراث الشعبي .

وهناك الأناشيد مثل النشيد الوطني وتلك التي جرى تأليفها وتلحينها في التو واللحظة الثورية ، مثل الترحيب بعودة زعيم وطني من المنفى ، أو وداع زعيم يوم جنازته وعلى مستوى أكبر وأوسع إشتعال حرب تحريرية أو انتفاضة شعبية أو تلاحم المواطنين لاتقاء شر فتنة ، أو تضامنهم لمقاومة الشرطة في المظاهرات ، أو الأغنيات التي يؤلفها العمال جماعة أثناء الإضراب ، وأناشيد عمال التراحيل والبنائين والفلاحين أثناء البذر أو الحصاد ، أو العرائض التي يكتبها المظلومون مطالبين بحقوقهم ويصفون فيها أحوالهم ويتسع هذا الأدب ليشمل أيضاً ما يمكن تسميته أدب التشهير بالاستغلال والظلم الاقتصادي الاجتماعي الذي يعالج حياة المصانع والأوضاع السائدة فيها ، وحياة الفلاحين الفقراء وعمال التراحيل وهو ما تنشره الصحف والمجلات الحزبية التقدمية على نحو خاص وهي تقدم تحقيقاتها الصافية من واقع الحياة .

وما أن يلمس الصدق هؤلاء الكادحين إلا ويحرك وعيهم ويوقظ شجاعتهم ويجعلهم يمتطرون هذه الصحف برسائلهم التي تكاد تقطر عرقاً لفرط صدقها ، ويتجاوز تأثيرها عادة حدود الموقع الذي خرجت منه لأن هناك سمات مشتركة بين أوضاع الكادحين في كل مكان وأشكال الظلم الواقعة عليهم ، وكثيراً ما يؤدي هذا النوع من النشاط التحريضي إلى الكشف عن مواهب مبدعونة بين العمال والفلاحين لم يكونوا هم أنفسهم يعرفون شيئاً عنها . . . ويكون إبداعهم هذا دافعاً لهم ولأقرانهم لمقاومة الظلم وتنظيم أشكال الاحتجاج عليه وهكذا يؤتي التحريض ثماراً مباشرة .

وقد عرف التاريخ انتصارات كبرى حققها الكادحون وكان مفجرها الأساسي بعد الظلم الواقع عليهم تلك الكلمات التي تحرك وعيهم وتلمس مشاعرهم وتدعوهم للتضامن والعمل المشترك ، وتبين للذين يستغلونهم أنهم أقوياء بوعيهم وتضامنهم وأنهم يتطلعون للقضاء على نظام الاستغلال الذي يرغمهم على بيع قوة عملهم بثمن بخس بينما يراكم أصحاب الأموال ثروات إضافية طائلة من عرقهم .

لا بد أنن من معالجة أدب التحريض السياسي من هذا المنظور الواسع حتى لا نجد أنفسنا

مقيدين بمجموعة من النصوص الأدبية محدودة الأثر فى حدود الفئات القارئة من المثقفين خاصة وأنه نادرا ما تصل هذه النصوص إلى الجمهور صاحب المصلحة والذي من المفترض أن يكون هو المستفيد والمستهدف الأساسى من الإبداع التحريضى الذى يتطلع لا فحسب لإثارة وعى الجمهور وإنما أيضا لدفعه إلى الحركة من أجل تغيير الأوضاع البائسة ابتغاء إنشاء علاقات اجتماعية جديدة أساسها العدل والمساواة والكرامة الإنسانية أو التأثير فى موازين القوة وتعديلها لصالح حركة التحرر من الاستعمار الخارجى ومواجهته بحشد القوى الوطنية وإنكاء حماسيتها وتوحيد صفوفها ، أو الدعوة لمواجهة الاستبداد والحكم المطلق من أجل الديمقراطية والعدالة والمساواة .

وثمة خطابات سياسية بالغة التركيز والقوة نهبت مثلا وحفظتها الأجيال المتتالية محفورة فى ذاكرتها وأصبحت علامة على مرحلة من مراحل التاريخ الوطنى ، وهى الظاهرة التى عرفتها كل شعوب الأرض فلم يبق العنصر التحريضى محصورا فى زمانه وإنما اكتسب طابعا تاريخيا ، ومن أشهر الأمثلة فى هذا السياق رد الزعم الوطنى " أحمد عرابى " على الخديوى توفيق فى المواجهة الشهيرة بينهما فى ميدان عابدين مع بدء الثورة العرابية حين قدم " عرابى " مطالب المصريين باسم الأمة وحين سأله الخديوى ماذا جاء بك رفع له الطالب ، فرد الخديوى إن كل هذه الطلبات لا حق لكم فيها وأنا ورثت حكم هذه البلد عن آبائى وأجدادى فرد عليه عرابى بقوله الشهير : " لقد خلقنا الله أحرارا ولم يخلقنا تراثا ولا عقارا ، فوالله الذى لا إله إلا هو لن نستعبد ولن نورث بعد اليوم "

ومنذ ذلك التاريخ صارت هذه الكلمات شعارا لكل المدافعين عن الحرية ومرجعا لهم ، بل أن زعيما وطنيا جاء بعد " أحمد عرابى " بثلاثة أرباع القرن هو " جمال عبد الناصر " استعار من كلمات عرابى مضمون صرخته وقال لشعبه " إرفع رأسك يا أخى فقد مضى عهد الاستعباد " .

كذلك دخلت خطبة " جمال عبد الناصر " التى أعلن فيها تأميم الشركة العالمية لقناة السويس شركة مساهمة مصرية فى ذاكرة المصريين الذين عاصروا الواقعة أو الذين جاؤا بعدها كعلامة على مرحلة ناصعة من مراحل التاريخ والعزة الوطنية والقومية ، وكان الحال نفسه مع خطابة فى الجامع الأزهر حين بدأ العدوان الثلاثى على مصر حيث حشدت كل من بريطانيا وفرنسا وإسرائيل قواها العسكرية لتأديب حكومة الثورة بعد تأميم قناة السويس فى محاولة لاستعادة الشركة من أيدي المصريين الذين كانوا يبحثون عن تمويل لبناء السد العالى ورفضت الولايات المتحدة مع البنك الدولى منحه بدعوى ضعف الاقتصاد المصرى .

أعلن عبد الناصر فى الأزهر " هانحارب هانحارب ولن نستسلم " وإن دفع ملايين المصريين بعد هذا الخطاب إلى مراكز التطوع للتدريب على السلاح والدفاع عن وطنهم غير عابئين

بالاختلال الفادح فى توازن القوى العسكرية وسجل شعب "بور سعيد" على نحو خاص ملحمة بطولية خالدة فى مقاومة المستعمر بعد أن سرت فيه الروح التى بثها موقف القائد والدولة وقد استعادت مصر القناة التى كان قد مات فى حفرها الآلاف من المصريين من فقراء الفلاحين لينذهب عائد الملاحه فيها إلى القوى الاستعمارية بينما يعيش المصريون فى بؤسهم ، ويعجزون عن إنجاز مشروع السد العالى لتوفير المياه والكهرباء للتنمية ، وحين أنجزوه بعد ذلك من عائد قناة السويس التى عادت لأصحابها وبالدعم الفزيع من الإتحاد السوفيتى ٠٠ واكبت هذا الإنجاز أعمال إبداعية كبيرة ذات فنية عالية ونزعة تحريضية لا تخطئها العين تحت المصريين على استكمال مشروعاتهم العملاق وإطلاق أحلامهم لتطول السماء .

وكتب "صلاح جاهين" بعض أجمل قصائده التى غناها "عبد الحليم حافظ" ونادى العمال المنخرطين فى تحويل مجرى النهر من أجل إنجاز أكبر مشروع هندسى فى القرن العشرين :

يا محول مجرى النيل
حول على فوق ع القمرية



وسوف أقدم فى هذه الورقة قراءة فى مجموعة نصوص شعرية عربية وجدت فيها نماذج دالة على معنى التحريض السياسى الذى سبقته الإشارة إليه مع عرض واف لمسرحيتين فرنسيتين استهدف المؤلفون والمخرجون والفنانون منها القيام بعملية تحريض سياسى واسع وعميق عن طريق فن المسرح فى الاحتفال بمرور مائة عام على اندلاع "كومونة" باريس عام ١٨٧١ التى أزاحت الملكية وأعلنت الجمهورية التى حرسها العمال والمهمشون والكادحون عامة فى باريس إلى أن تكافقت ضدها قوى الظلم والطغيان محلية وأجنبية لتلحق بها الهزيمة ولكنها استطاعت خلال عمرها القصير الذى امتد لثلاثة شهور أن تهز العالم .

وقد اخترت هاتين المسرحيتين بالذات لأنهما كتبتا وعرضتا فى بلد تتوفر فيه الحريات العامة التى أنتزعها الشعب بعد كفاح طويل ، وكان بوسع المسرحيين أن يقدموا عروضهم فى الشارع دون أن تتقدم الشرطة لإلقاء القبض عليهم بل تقدمت لحمايتهم . وتذكرت أنه حين تأسست فرقة مسرح الشارع فى مصر سنة ١٩٧٦ فى إطار حزب التجمع عجزت عن الاستمرار لأنها لم تتمكن من تقديم عروضها كما صممتها فى الشارع .

وقد اخترت الشعر والمسرح لأنهما أقرب الفنون صلة بموضوعنا رغم أن هناك نصوصا روائية وقصصية رفيعة يمكن إختيارها كنماذج ، ولكن عادة ما تكون قراءة الروايات والقصص عملا فرديًا لكل متلق على حدة ، بينما يحظى كل من الشعر والمسرح بالتلقى

الجماعى ويبرز مباشرة أثر هذا النوع من التلقى فى استجابات الجمهور حيث تتم العملية التحريضية مباشرة .

إخترت من ديوان " سميح القاسم " قصيدة مبكرة جدا كانت بمثابة نبوءة رغم أنه كتبها قبل الانتفاضة الأولى التى لعب فيها الاطفال الفلسطينيون الدور المركزى القصيدة هى " أطفال رفح " والى كتبها الشاعر مبكرا فى نهاية ستينات القرن العشرين أى قبل الانتفاضة بما يقارب عشرين عاما .

تقول القصيدة :

للذى يحفر فى جرح الملايين طريقه
للذى تسحق دباباته ورد الحديقة
للذى يكسر فى الليل شبابيك المنازل
للذى يشعل بستانا ومتحف
ويغنى للحريقة
للذى ينحل فى خطوته شعر الثواكل
ودوال تتقصف
للذى يصدى فى الميدان دوى الفرح
للذى تقصف طياراته حلم الطفولة
للذى يكسر أقواس قزح
يعلن الليلة أطفال الجذور المستحيلة
يعلن الليلة أطفال رفح :
نحن لم ننسج غطاء من جديدة
نحن لم نبصق على وجه قتيله
بعد أن تنزع أسنان الذهب
فلماذا تأخذ الحلوى ،
وتعطينا القنابل ؟
ولماذا تحمل الميتم لأطفال العرب ؟
الف شكر

بلغ الحزن بنا سن الرجولة
وعلينا أن نقاتل

تخلق روح المقاومة فى هذه القصيدة بصورة مركبة فى الإيقاع والمجاز والعلاقات التكوينية الداخلية القائمة على ثنائية نشأ بين طرفيها تضاد تناحرى تفجره لغة الخطاب

الذى يبدأ بإقرار واقع هذا الاحتلال وهو يحفر فى جرح الملايين طريقة وتسحق دباباته ورد الحديقة معتمدا أفعال الموت " يحفر / تسحق " .

كذلك فإن آلية التكرار " للذى " تؤكد حضوره الغامر وهيمنتها الفائقة ، لكنه هذا الحضور الذى يستدعى التحدى والمقاومة التى ما أن تعلن حضورها فى النص إلا وتأتى بمفردات جديدة معها ذات دلالات إنسانية عميقة منافية للحرب وهى تدخلها ، تدافع عن نفسها بكل شحناتها الدلالية والرمزية ورد الحديقة / شبابيك المنازل / البستان / المتحف / شعر الثواكل / دورى الفرخ / حلم الطفولة / أقواس قزح / الحلوى ، وتقع جميعا فى موقع الفعل المضاد للتوحش وتتكاثر لإنتاج الشعرية التى تقوض رمزيا هذا التوحش لأنها تنتج الطاقة الدلالية الكبيرة لطبيعة المقاومة تماما كما أنتجت الصورة الإفتتاحية دلالة العدوان والظلم وبدت كأنها قادمة إلينا من أعماق التاريخ ، وكأنها استكمال لمقدمة نحن كنا قد اخترناها وغاصت فى اللاوعى حين كان الإنسان وحشا قبل أن يصبح إنسانا إنها صورة قادمة من أعماق التاريخ " للذى يحفر فى جرح الملايين طريقة " .

وبعد هذه المقدمة المستفيضة عن الإنسان / الوحش يجرى الانتقال السلس إلى الجملة الفعلية التى هى عنوان الفعلية فى هذا العالم الموحش ، وسيكون علينا أن نتعامل مع هذه الفعلية باعتبارها سيرورة وضرورة .. ذلك أن الجذور التى ترونها يستحيل اقتلاعها . ومن لغة الفعلية يجرى نسج الخطاب الموجه إلى العالم .. يقول من هم أطفال الجذور المستحيلة هؤلاء .. أنهم القادمون من التكامل الأخلاقى والإنسانى لقضية عادلة حيث يبرز التناقض التناحرى مجددا ومعه تتراجع الجملة الفعلية .

نحن لم ننسج غطاء من جديلة

نحن لم نبصق على وجه قتيلة

بعد أن نزرع أسنان الذهب

فثمة فارق أساسى بين العدوان والحرب التحريرية ، أى الحرب العادلة ، ولكل من العالمين صوره ومفرداته وإيقاعاته .. عالم الأشياء وعالم الفعل .

ثم يكون الاستفهام الذى كنا قد تلقينا الإجابة عنه فى الجزء الأول من القصيدة

فلماذا تأخذ الحلوى

وتعطينا القنابل

ولماذا تحمل اليتيم لأطفال العرب ؟

الف شكر

بلغ الحزن بناسن الرجولة

وعليها أن نقاتل !

يفتقر الأطفال المقاتلون الخارجون توا من الحزن إلى الرجولة إلى القوة العسكرية ، بل أن مفرداتهم هى ورد وحدائق وأحلام وحلوى وبورى فرح وأقواس قرح .

وينهض هؤلاء مع ذلك ليقاتلوا ، ليست هذه واحدة من أبرز سمات عصرنا المواجهة بين الشعوب العزلاء من جهة والقوى الإمبريالية المدججة بأشد الأسلحة فتكا من جهة أخرى وهى المواجهة التى تقع الآن فى كل من فلسطين وأفغانستان والعراق ، وهى التى كانت قد وقعت من قبل بين الاستعمار الاستيطانى الفرنسى والشعب الجزائرى ، وبين الإمبريالية الأمريكية وشعب صغير من الفلاحين فى فيتنام وبين الإمبريالييتين البريطانية واليابانية وشعب الصين الجائع الحافى يغوص الشاعر فى اللاوعى الجمعى للشعوب ليؤسس المواجهة القادمة لا على أرض الخيال وحده وإنما أيضا على أرض الحقيقة التاريخية حيث المواجهة قد دارت فعلا ، ما تزال دائرة بين الإمبريالية المذبذبة بالسلاح وبين شعوب تملك إرادة المقاومة وكبر أطفالها فى الحزن والمواجهة .

إنه يقرأ لا الواقع الفلسطينى وحده وإنما الواقع العالمى فى حقيقته أى فى صراعيته وتوتره وتناقض أطرافه حيث تنهض علاقة دائمة بين الداخل - النص وبين الخارج الذى ينهض على بنية صراعية لواقع المواجهة بين الإمبريالية والشعوب ، وكاننا بصدد دعوة للنزال بين الدبابة وورد الصديقة ، ولابد أن يستدعى ورد الحقيقة فى ذهن المتلقى هؤلاء الأطفال الذين كبروا قليلا ، هؤلاء القادمون من جنود مستحيلة وكانوا فى علم الغيب هم وجاراتهم حين كتب سميع القاسم : قصيدته .

تتكشف لنا عبر القراءة المدققة علاقة تناظر بين بنية القصيدة وبنية الواقع العالمى المعاصر والموقع الفكرى والجمالى التقىمى الذى تنهض فيه هذه العلاقة ، وهو موقع يصعب أن يتكشف لنا إذا ما بقى النص الشعري مغلقا على نفسه غير مفصح عن دلالاته وقوة بنيته العميقة وتماسكها ومحور التركيز فيها .

إنها الأسطورة المعاصرة ، انتصار الورد على الدبابة ، صحيح أنه فى حالة فلسطين ما يزال انتصارا محتملا ومؤجلا ، ولكنه الانتصار الذى كان قد حدث على امتداد العصر فى مواقع أخرى قامت فيها مواجهات مشابهة .

ترجم هذه القصيدة فكرة بسيطة فى علم الجمال تقول أن العمل الفنى يمكن أن يعبر عن عصر برمته وهو يعطى لمفهوم الكلية روحا شعرية يتخللها وعد بالحركة فى عالم متوحش وقمعى .

إن روح إستهداف الانتصار ، إنتصار حلم الطفولة حيث السعادة والإنسجام الكلى على الدبابة ليست مقحمة من الخارج بل هى تابعة من قلب البنية الداخلية للعمل الفنى بثنائياته المتصارعة حيث الموت مائل بكل مروده الإشارى والرمزى والواقعى بينما يقاومه الجمال والإنسجام ونشدان الفرخ .



ليدين من حجر وزعتر

هذا النشيد .. لأحمد المنسى بين فراشتين

مضت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال وخبأتني

بهذا النشيد يبدأ " محمود درويش " واحدة من أجمل وأعمق وأكثر قصائد المقاومة في الشعر العربي تركيبا .. وهى القصيدة التى اختارها الموسيقى والمغنى اللبناى " مارسيل خليفة " ليحلنها ويعنيها رغم تعقدها وتعدد مستوياتها .

نجد أنفسنا فى البداية أمام الثنائية التى ستقابلنا على امتداد هذه القصيدة فاليدان من حجر علامة الصلابة والقوة وحالة الجماد فى العالم والزعتر كرمز للحياة والاستمرار والخصوبة وحيث طعام الفقراء خبز وزعتر ، وأحمد الذى سنعرفه فيما بعد عربيا هو الإنسان العادى ، المقاتل البسيط المنذور للشهادة وهو الآن محلق " بين فراشتين " حر وطائر فى حريته ، ولكننا سرعان ماسوف نجده معتما " فى ليل الزنازين الشقيقة " بعد أن يكون قد نزل من " نخلة الجرح القديمة إلى تفاصيل البلاد " .. وفى رحلته هذه إعادة ابتكار لرحلة الإنسانية كلها فى مسيرتها الطويلة من البداية حين " انفصال البحر عن مدن الرمال " والبحر هنا رمز للحرية والحركة والسفر والعبور من عالم لعالم ، وحين وقعت الواقعة / الكارثة التى تحيلنا إلى كل ماحل بالشعب الفلسطينى والشعوب العربية من فواجع .

كنت وحدي

ثم وحدي

أه يا وحدي ؟ وأحمد

كان اغتراب البحر بين رصاصتين

مخيما ينمو وينجب زعترا ومقاتلين

وساعدا يشتد فى النسيان

يتراسل الزعتر والمقاتلون هنا مع اليدين من حجر وزعتر اللتين افتتحتا القصيدة لتنهض مشروعية قوة المقاتلين كالحجر عبر هذا التراسل الناعم .

نجد أنفسنا أيضا أمام هذه المفارقة بين " وحدي ثم وحدي " ووصف أحمد بالعربى ، وكما نقرأ مستويات هذا النص الثرى فى بنيته العميقة نقرأ إنقسام العرب إلى أحمد العربى وهؤلاء الذين تركوه وحيدا فى النسيان لكن ساعده أشدت رغم الوحدة والنسيان .

وتتذكر هنا سؤال ديوان " محمود درويش " الذى صدر بعد قصيدته هذه بسنوات " لماذا تركت الحصان وحيدا ؟ " .

ومثلما اكتشف أطفال رفح " علينا أن نقاتل " أنجبهم المخيم والنسيان ويؤس الحياة اليومية بين القطارات والموانئ وفي ليل الزنازين الشقيقة حيث تقننت العواصم العربية التي نزح إليها الفلسطينيون بعد النكبة في التكنيل بالنازحين الذين جرى تصنيفهم كخطرين على أمن الدول التي نزحوا إليها فأصبحوا محاصرين بين مطرقة الإحتلال وسندان النظم الشقيقة ...

**كبر أحمد وهو يسال عن الحقيقة
" يريد هوية فيصاب بالبركان "**

ونجد في هذه الصورة تكتيفا شعريا لبنية القصيدة كلها ومحور تركيزها حيث يتحرر الفتى من علاقات العالم القديم وينتمى إلى فضاء الطبيعة وفورانها ومفاجأتها ، إذ يستدعى البركان المقاومة كحركة داخلية في القصيدة تمشى في إتجاه معاكس لحركتها السطحية حيث الزنازين الشقيقة والحصار والرصاص .
وما أن يتفجر البركان في القصيدة إلا ويتجه المنحى الدرامى فيها إتجاها جديدا وتتعدد بنيتها ويشد التوتر بين السطحي والعميق ، بين نداء الحرية والمقاومة من جهة والإنشداد إلى واقع الحصار الكئيب من جهة أخرى ، وفي البركان يصبح أحمد عزيبا في دلالة قوية على أن تحرير فلسطين هو مهمة عربية ، بل وأن روح المقاومة التي يستدعيها النص لابد أن تكون شاملة لمنطقة انتهكها العدو من المحيط إلى الخليج وانتهكها أهلها فهي ممزقة بين استعمار خارجي واستعمار داخلي من أهلها وينهض أحمد العربي بإسمها ليقاوم ...
فيحاصرون المقاومة .

**سافرت الغيوم وشردتنى
ورمت معاطفها الجبال وخباتنى
أنا أحمد العربي قال
أنا الرصاص البرتقالى الذكريات
وجدت نفسى قرب نفسى**

وعلى العكس من المستوى الظاهرى للنص الذى يتوحد فيه أحمد مع نفسه ، وتخونه النظم الرسمية والعواصم فسوف ينبعث كعنقاء من تحت رماد الهوان والاستسلام من قلب البسطاء والفقراء .

**وأصعد من عيون القادمين إلى غروب السهل
أصعد من صناديق الخضار**

وقوة الأشياء أصعد
انتمى لسعائى الأولى وللفقراء فى كل الأزقة
ينشدون
صامدون
وصامدون
وصامدون

ثم يوجه له الشاعر النداء ويحرضه على رفض هذا الواقع المزرى بينما يصعد النشيد
وتشتبك الدراما مع فئات البسطاء والكاهنين من العرب فهو ابن هؤلاء ابن الكدح والزرع
وشوق الشعوب للوحدة ، وحيث يكتمل الجزئى فى الكلى ويتوحدان .

يا أحمد المولود من حجر وزعتر
ستقول : لا
ستقول : لا
جلدى عبادة كل فلاح سياى من حقول التبع
كى يلغى العواصم
وتقول : لا
جسدى بيان القادمين من الصناعات الخفيفة
والتردد ... والملاحم
نحو اقتحام المرحلة
وتقول / لا

يقلب أحمد المقام العلاقة الضدية مع العواصم التى حاصرت الفلسطينيين من المحيط
إلى الخليج لتصبح علاقة أخوة مع الكاهنين فى الوطن البسيط المشحون " باحتمال
الياسمين " والذى يسرى فيه أحمد العربى مثل النار والغابات ويتوحد مع الطحين كرمز
للعيش .

يا أحمد السرى مثل النار والغابات
أشهر وجهك الشعبى فينا
وأقرأ وصيتك الأخيرة
يا أيها المتفرجون ، تناثروا فى الصمت
وابتعدوا قليلا عنه كى تجدوه فيكم

حنطة ويدين عاريتين
وابتعدوا قليلا عنه كي يتلو وصيته
على الموتى إذا ماتوا
وكي يرمى ملامحه
على الأحياء إن عاشوا



أخى أحمد
وانت العبد والمعبود والمعبود
متى تشهد
متى تشهد
متى تشهد ؟

تدعونا البنية الدرامية للقصيدة أن نستكمل من سياقها كله إجابة هي مضمرة في هذه
البنية لنقول إن ما يشهده " أحمد " لابد أن يكون إنتصار القضية .. وأن شهادته هي
بمعنى آخر شهادة كل هؤلاء الذين يقاومون وقد تعرضوا للخذلان لكنهم يواصلون المقاومة
فى كل تفاصيل الحياة اليومية ، صامدون .. وصامدون .. وصامدون .
وكتب الشاعر " أحمد فؤاد نجم " قصيدته بالعامية المصرية " يا فلسطينية " التى لحنها
وغناها الشيخ " إمام عيسى " لتصبح جزءا من تراث التحرير والمقاومة وهى فى ذات
الوقت نفسه ذات تكامل جمالى فريد ، ونبرة تحريرية عالية ومشحونة فى الوقت نفسه ،
تقول القصيدة :

يا فلسطينية والبندقانى رماكو
يا صهيونية تقتل حمامكو فى حماكو
يا فلسطينية وأنا بدى أسافر حداكو
نارى فى ايديا وايديا تنزل معاكو
على راس الحية وتموت شريعة هولكو

يستخدم الشاعر بناء بسيطا تفجر أداه النداء صوره ودلالاته وهو يعزز مفارقة قتل
الحمام كرمز للسلام ويشحنها بدلالات أقوى حين يتم هذا القتل فى ديار مسالمة ، إنها
المفارقة التدميرية التى تستدعى همة الشرفاء والمدافعين عن الحق فى كل مكان مع مقابلة
بين القتل والموت الذى ينشده الشاعر لقانون هولكو التدميرى ، الذى سوف يقضى عليه
التضامن الإنسانى .

ما من محفل جماهيرى فى الستينات والسبعينات من القرن الماضى حين إزدهرت الحركة

الطلابية والشعبية لمناصرة الثورة الفلسطينية إلا واستضاف الشيخ " إمام عيسى " و أحمد فؤاد نجم " و" عزة بليغ " وكانت هذه الأغنية واحدة من ما أنشده الشيخ " إمام " تحية للشعب الفلسطيني ، وتواصل الفرق الشاب إنشادها لا فحسب إذا ما كانت المناسبة فلسطينية وإنما في كل المناسبات الوطنية وحتى في السهرات الحميمة



ومن قصائد النثر إخترت لكم " المهزومون " " لحلمى سالم " ذلك أن التوجه التحريضي في الشعر لا يقتصر على اتجاه بعينه .

" ... يقولون ليلى بالعراق مريضة ، بينما الكريلائيون يلطمون الصدور بالجنازير والمجنزرات . ثم يعومون في دماء أهل البيت . عد يا على ، لكى تعلم الحداثيين درس الأرض الخراب وكى يعرف الطاغوت إن خان معنى أن يكون وكيف يمكن أن يكون ؟ عد ، لعل يبصر المتنورون أن المهزومين مئة . أولهم أمة بطبقاتها ... " .

يلفت النظر في هذه الدفقة الشعرية النداء الذى يدعو عليا بن أبى طالب للعودة باعتباره مركز القصيدة ونواتها الداخلية وفى مثل هذه العودة المرتجاة - والمستحيلة واقعا - استنفار روحى موجوع لكل الباحثين عن الحق والعدل والحرية بمعنى أشمل نستخلصه من بحر الدماء الذى يعوم فيه العراق كله وليس الكريلائيون وحدهم .. يحرر النداء عودة " على " من الدم ليزرعه هو العائد الشهيد فى البيئة الجديدة للامويين الجدد القتل الذين هزموا الأمة كلها بالاستبداد .. النداء هو أيضا وعد بالخروج من الهزيمة . ولعل هذه القصيدة أن تكون أمثلة عصرية تشهد على الإمكانات اللا محدودة لقصيدة النثر وهى تعرض وتتفلسف وتغنى كتركيب ومفردات وأصوات وقضاء لا تحده حدود وكان النفرى هو الذى قال " إن التعرف بالعبارة توطئة للتعرف بلا عبارة " .



وإذا كنت قد قرأت هذه النصوص فى ضوء قدرتها على التحريض فحسب فإن غناها وتعدد مستوياتها وتركيبية عالمها الشاسع وحتى تفاوتها يدعونا إلى قراءتها مجددا ، وفى كل قراءة سوف نكتشف بعدا جديدا ويضاء لنا جانب خفى آخر منها جميعا ...

الأغنية الوطنية من عرابي إلى عبدالناصر

السيد زهره

اللواء أحمد فخر، أحد قادة حرب أكتوبر ٧٣. كان يرأس مجموعة مهمتها تقييم العمليات القتالية وخسائر الحرب. كانت مهمته تقتضى ان يتنقل بين الوحدات المقاتلة يوميا. فى حديث صحفى، حكى هذه الحكاية.

يقول: فى يوم ٧ أكتوبر كنت فى زيارة للجيش الثالث فى الضفة الشرقية للقناة كانت القوات المصرية مندفعة إلى الأمام، وشهداء يسقطون وقتلى اسرائيليون يتهاوون والمعارك فى ذروتها. فى هذه الأجواء، فوجئت بمجند قلاح مصرى يجلس فى خندقه بمنتهى الهدوء يضع سلاحه على كتفه، وفى يده الأخرى راديو ترانزستور يضعه إلى أذنه ويستمتع فى هدوء إلى أغنية: أنا على الرابية بأغنى وأقول تحيا مصر. (وهى الاغنية التى غنتها الفنانة الكبيرة ورده فى ذلك الوقت).

يقول اللواء احمد فخر: الاغنية هزت وجدانى بشدة، ووجدت نفسى أنزل إلى

الجندي فى خندقه الحفرة، وامسكت بيده مشجعاً وقلت له: لقد رفعت من روحى المعنوية.

الشاعر الكبير احمد فؤاد نجم، حكى - فى برنامج تليفزيونى يقدمه - ما حدث فى الليلة التى اعلن فيها جمال عبدالناصر التنحى عن السلطة فى اعقاب هزيمة يونيو. حكى كيف خرجت الحشود الهائلة من المصريين عفويا إلى الشوارع فى القاهرة وتوجهت إلى منزل عبدالناصر. وحكى كيف انه فى لحظة واحدة، ودون أى ترتيب مسبق، وبلا أوامر من احد، انفجر هذا الحشد الجماهيرى الهائل يغنى:

بلادى بلادى بلادى... لك حبى وفؤادى

جندي فلاح بسيط، وقائد عسكري فى ذروة لحظة الانتصار. العسكري والنشوة به. ومع هذا، أغنية وطنية ترفع معنوياتهما أكثر وتشد من أزرهما.

شعب فى لحظة هزيمة مريرة وقاسية، ترتفع حناجره بأغنية وطنية، يسمو بها فوق الجراح والألم، ويعبر بها عن رفضه للهزيمة وإصراره على الصمود والمقاومة.

هكذا كان عهدنا دوما منذ عقود طويلة بالأغنية الوطنية المصرية والعربية وتأثيرها ودورها، تحرك الوجدان، وتشد الأزر، وتنهض بالهمم فى كل الاوقات.. فى اوقات الانتصارات والانجازات الكبرى، وفى اوقات الانكسارات والهزائم.

... اين الاغنية الوطنية العربية اليوم؟

تقريبا، غائبة تماما.. لا وجود لها.

ذلك أن أغاني المناسبات فى كل الدول العربية، والتى تخصص الفضائيات الساعات الطوال لبثها، والأغاني التى يتم تفصيلها، بتكليف او تطوعا بدون تكليف.. هذه الأغاني قد تكون جيدة أو رديئة.. قد تكون مطلوبة او لا لزوم لها.. لكنها بالتأكيد ليست أغاني وطنية بالمعنى المفهوم.. ليست من نوع الأغاني التى يمكن ان تصوغ وجدان احد، او تحرك مشاعر احد، او تنهض بهمة احد.

وبعض الأغاني العربية التى ظهرت فى السنوات الماضية وأريد لها ان تكون أغاني وطنية فعلا، أنت فى أغلبها، وباستثناءات محدودة جدا، هزيلة، باهتة.

لماذا؟.. ما الذى جرى بالضبط كى تغيب الاغنية الوطنية العربية بهذا الشكل غير

المسبوق فى اى فترة من تاريخنا الحديث والمعاصر، وفى وقت نحن احوج ما نكون اليها؟.

البحث عن أجوبة لمثل هذه التساؤلات هى مناسبة كى نبحر فى رحلة مع التاريخ الحافل للأغنية الوطنية العربية.. نشأتها .. تطورها .. فرسانها .. الأدوار التاريخية التى لعبتها .



ثورة تبحث عن أغنية

الجمعة، التاسع من سبتمبر عام ١٨٨١، كان يوما فاصلا فى تاريخ مصر. ذلك اليوم، شهد ذروة الانطلاقة التاريخية الكبرى لأول ثورة شعبية فى تاريخ مصر الحديث قادها ابن الشعب، أحمد عرابي.

الثورة كانت قد بدأت عمليا قبل ذلك فى يناير من نفس العام عندما قدم عرابي مطالب محددة للمعسكر الوطنيين فى جيش مصر. لكن فى التاسع من سبتمبر، كان جند مصر يملأون ميدان عابدين يتقدمهم عرابي على صهوة جواده. وخارج الميدان كان الآلاف من أبناء الشعب يحتشدون فى انتظار ما سيحدث. كان عرابي يحمل ليس مطالب الجند فقط، وإنما مطالب الأمة بأسرها، ويتفويض من الأمة... اقالة الوزارة الخائفة الفاسدة.. تشكيل وزارة وطنية.. تشكيل مجلس للنواب يمثل الأمة.. زيادة عدد الجيش الوطنى من أبناء الوطن.

فى ذلك اليوم، وفى مواجهة حاكم مصر آنئذ الخديو توفيق الذى قال: " كل هذه الطلبات لا حق لكم فيها.. وما أنتم إلا عبيد احساناتنا"، أطلق عرابي مقلته الشهيرة الخالدة:

" لقد خلقنا الله أحرارا، ولم يخلقنا تراثا أو عقارا. فوالله الذى لا إله إلا هو، لا نورث ولا نستعبد بعد اليوم".

اندلعت الشرارة الكبرى للثورة، والتف الشعب بأسره حول زعيمه وسرعان ما تلاحقت الأحداث الجسام.

بعد سلسلة من المؤامرات والدسائس الفاشلة، اضطر الخديو للرضوخ لإرادة الثورة.. أقال الوزارة.. تشكلت وزارة وطنية شرعت فى اعداد دستور وطنى وفى اجراء اصلاحات واسعة.. تشكل مجلس للنواب .

لكن الخديو لم يكن ليقتبل بالانتصار النهائى للثورة وبأن يملك الشعب مصيره بيده. اشترى ضمائر الكثيرين من الخونة. لجأ إلى الإنجليز طالبا منهم التدخل العسكرى لقمع الثورة وحمايته. والتقت ارادته بارادة الانجليز الذين كانوا يتابعون برعب حقيقى تجربة ديمقراطية تتشكل وشعبا يصر على ان يمسك مقاديره بيده.

وهكذا، فى يوليو ١٨٨٢، كانت مدافع الجنرال سيمور من الاسطول البريطانى تقصف الاسكندرية بوحشية .. شهدت الاسكندرية مذبحه كبرى، سقط فيها اكثر من الفين من اهلها.. احرق الغزاة احياء كاملة فى المدينة. قاوم جيش العربيين الوطنى بضراوة. تحصن عرابى فى القل الكبير فى محاولة أخيرة لصعد الغزاة. لكن الخيانة والغدر كانت قد هزمت الثورة قبل ان يهزمها الغزاة. كانت هزيمة الثورة فى سبتمبر. عاد الخديو الخائن إلى القاهرة فى حماية الغزاة. حوكم عرابى وباقى قادة الثورة وتقرر نفيهم خارج الوطن. وبدأ عهد الاستعمار البريطانى البغيض.

طوال العامين من عمر الثورة العرابية، سجل الشعب ملاحم بطولية منقطعة النظير لا تعرف تفاصيلها حتى اليوم للأسف. حين بدأت بوادر الغزو وتكشفت بدايات الخيانة، ولاحت نذر الحرب مع الغزاة، لم يكن فى خزانة الدولة درهم واحد. كان المراقب المالى الانجليزى كولفن قد أخذ كل الاموال من خزانة المالية ونقلها إلى السفن الحربية البريطانية. لم يكن لدى الدولة درهم واحد لتمول به الجيش. فماذا يفعل الشعب؟.. شئ عجيب حدث لا مثيل له فى التاريخ. تدافعت الأمة بكل طبقاتها وطوائفها لتمول جيشها الوطنى. القادرون كانوا يقدمون المال.. الفلاحون كانوا يقدمون ما لديهم من مال وغلال وأبقار واغنام واطعمة.. من لا يملك شيئا كان يتبرع بأوانى المطبخ او يقدم اولاده للدفاع عن الوطن.. حتى بعض اميرات الاسرة الحاكمة كن يرسلن بمجوهراتهن سرا إلى العرابيين دون علم الخديو... مائة الف جندى مصرى مولهم الشعب ووقف معهم لصعد الغزو بهذه الطريقة. كانت ملحمة

وطنية كبرى.

طوال العامين اللذين تواصلت فيهما الثورة العربية، كان للثورة رجال الدين الشرفاء الذين اصعدوا الفتاوى التي تدعو الشعب للجهاد ونصرة الثوار وتدين الخونة

وكان للثورة مثقفوها وكتابها وخطباؤها.

وكان للثورة قادة فى المدن والقرى يحشدون التأييد الشعبى لها.

شئ واحد كانت الثورة تفتقده.. غناء ثورى يعبر عنها،

كان الشعب التأثر يبحث عن مطرب يغنى للثورة.

كانت الثورة تبحث عن اغنية وطنية.



أكبر من الموال وعبد الحامولى

إن، كانت الثورة العربية تبحث عن مطرب يغنى لها.. تبحث عن أغنية وطنية.

فى ذلك الزمن، وعلى الرغم من النهضة الغنائية التى حمل لواءها مطربون قلائل، الا ان مجتمعات القاهرة المخملية، مجالس الباشوات والاثرياء وعلية القوم، كانت ماتزال تستمتع بشغف إلى أغان هابطة رديئة أشد ما يكون الهبوط والرداءة والسوقية. كانت تستمع إلى أغاني مثل: "من يوم ما عضتني العضة، دا كان نهار لم يتقضى" "انا لما استلطف ما يهمنى بابا" و"هاتى لى حبيبى يا نينه الليلة" و"عالى جرى فى المندره، أعرف منين انا كنت لسبه صغيرة".

كان عالم الغناء غارقا فى اغلبه فى الابتذال والتفاهة على هذا النحو، فى وقت كان الشعب يتن فى تحت وطأة الظلم والفقر ويحلم فيه بالانتعاق والتحرر.
كان للفقراء من ابناء الشعب غناهم الخاص، وطرائقهم الخاصة للتعبير عن احزانهم ومواجههم وأمالهم.

كان الموال مثلا احد فنون التعبير عن احزان الشعب، يبت عن طريقه وبالنثورية، همومه. سجل التاريخ مواويل كثيرة من ذلك الزمن، منها مثلا موال جاء فيه:

من غلب خالئى باندور ع الشجا ما الجاه

ولا التجيش اللياته حتى فى ملجاه

يادنية الشوم ما خليتى عزيز ولا جاه

ابن البلد يتظلم والتدل يتهنى

من غير ما يشجى يلاجى كل يوم مال جاه

وفى المقاهى الشعبية، وفى سهرات الفقراء فى الارياف وفى الاحياء الشعبية، كان اولاد البلد يلتفون حول مغنى الرابة، ويقضون الليل مع سير وملاحم البطولات القديمة. كانوا يحفظون سير وملاحم الظاهر بيبرس، وسيف بن ذى يزن، وسيرة عنتره، وهكذا. كانوا مع شاعر الرابة يستعوضون عن بؤس وقهر الحاضر، ببطولات وامجاد الماضي.

كانت هذه هى طريقة ابناء البلد فى التعبير عن واقعهم المر واحلامهم المكبوتة. لكن حين اندلعت الثورة العرباية وتواصلت، كان الوضع مختلفا. كانت الثورة بحاجة إلى غناء جديد مختلف. لم تكن حالة الغليان الثورى تحتمل تورية الموال، ولا الاكتفاء باجتار بطولات الماضي. كانت الثورة بحاجة إلى من يغنى اغانى وطنية مباشرة وصريحة.. من يغنى للعساكر الوطنيين فى طوابيهم، اى ثكناتهم العسكرية، ومن يغنى لعربى ويشد أزره، ومن يغنى منددا بالخونة.

تلقت الشعب الثائر بحثا عن مطرييه الكبار فى ذلك الوقت كى يغنوا للثورة، لكن هذا كان مستحيلا.. كان المطربون الكبار فى واد آخر.

ساحة الغناء فى مصر فى تلك الزمن، كان يسيطر عليها اثنان سيطرة شبه مطلقة، عبده الحامولى ومحمد عثمان.

كان الحامولى من اجمل الاصوات فى تاريخ الغناء العربى على نحو ما يسجل معاصروه ومؤرخو الموسيقى.

كان للحامولى فضل كبير جدا فى النهوض بالاغنية العربية. ارتقى بها فى الكلمة واللحن، وبدلا من الكلمات المبتذلة غنى كلمات راقية وقصائد لكبار الشعراء. غنى لآبى فراس الحمدانى ومحمود سامى البارودى واسماعيل صبرى وغيرهم.

كل هذا صحيح، وبحسب له فى تاريخ الاغنية العربية لكن الحامولى كان مطرب القصور.. كان يتنازعه الملوك والامراء والوجه بتعبير احد المؤرخين الموسيقيين. كان من الصعب ان يصبح مطرب الملوك والامراء هو مطرب الثورة والشعب فى نفس الوقت.

وهكذا، طوال أحداث الثورة الجسام، وحتى عندما كانت الاسكندرية تتعرض للحرق والتدمير والشهداء يسقطون، وعندما كان الشعب يبكى هزيمة جيشه فى التل الكبير، لم يكن لدى الحامولى ما يغنيه فى سهراته التى يحينها سوى "متعياتك بالاحباب" و المطر يبكى ياناس لحالي" و" ملك الحسن فى دولة جماله " الله يصون دولة حسنك" و" انت فريد فى الحسن" وما شابه ذلك.

كان الشعب فى واد والمطرب الاكبر والأشهر فى واد آخر. بعض الذين حاولوا ان يلتمسوا للحامولى دورا فى تلك الأحداث العاصفة، لا يجدون ما يقولونه الا التالي:

يقولون ان الحامولى عندما كان يغنى دور" عشنا وشفنا سنين ومن عاش يشوف العجب. غيرنا تملك وصال، واحنا نصينا خيال. فىن العدل يا منصفين" .. عندما كان يغنى ذلك ويأتى الى " فىن العدل يا منصفين"، كان يعيد ويزيد فيها ويمط ويمطيل. كان هذا هو أقصى ما بمقدور الحامولى ان يقدمه. الحقيقة ان الحامولى ظل حتى آخر حياته وفيا لدوره.. دور " المطرب الرسمى للسراي".

ولم يكن محمد عثمان بأفضل حالا. كان ملحنا كبيرا جدا. يعود اليه الفضل الاكبر فى تطوير فن" الدور" فى الموسيقى العربية. لكنه أيضا، والثورة فى عنفوانها، كان فى سهراته يتسلطن، ويقضى الليل فى ترديد ادواره وأغانيه الشهيرة "مليكى أنا عبيدك" و" أصل الجرام نظرة" و" بعد الخصام حبي اصطلع" و" قدك أمير الاغصان" و" قد ما احبك زعلان منك" و" كادنى الهوى" وما شابه ذلك.

هذا كان هو الحال انن.

كانت الثورة أكبر من الموال.. وأكبر من مجرد استعادة بطولات الماضي.. وأكبر بكثير جدا من عبده الحامولى ومحمد عثمان..

كانت الثورة ما زالت تنتظر الاغنية الوطنية.



... يارب انصر عرابي

هروب المطربين الكبار عن ساحة الثورة العربية، لم يكن غائبا عن قادة الثورة، ولا عن الشعب الثائر بالطبع.

عبدالله النديم، خطيب الثورة المفوه ولسان حالها وداعيتها الاكبر، لم يشأ في زمن الثورة ان يترك الناس يقضون الليالى تحت رحمة الآهات و "أمان ياللي" و اغانى العشق والهيام مع الحامولى ومحمد عثمان. كان يفعل شيئا عجيبا. كان يحرص على الذهاب إلى الافراح والمناسبات التى يحييها هؤلاء المطربون، وخصوصا محمد عثمان، ليخطب فى جماهيرهم ويحدثهم عن الثورة ويدعوهم للمشاركة فيها. والشعب أدرك أن المطربين المعروفين المحترفين لن يغنوا للثورة .. ماذا يفعل الشعب الثائر ان؟

.. يغنى بنفسه لثورته.. لزعيمها وجنوده المرابطين فى الطواحي..

وهكذا، فى يوم من ايام الثورة، زددت حناجر الثائرين نشيدا هائلا، مطلعها:

العسكر فى الطواحي... يارب انصر عرابي

منذ تلك اللحظة، اصبحت... يارب انصر عرابي" هى صيحة الثورة وشعارها..

يردده الشعب فى كل تجمع وحشد، ويردده ائمة المساجد، والخطباء فى كل مكان.

ومن حناجر الشعب الثائر ايضا، خرجت صيحة مدوية اخرى:

ياعزيز.. ياعزيز.. كبة تاخذ الانجليز

واصبحت بدورها شعارا يردده الشعب فى كل مكان.

وفى السابع والعشرين من سبتمبر عام ١٨٨٢، بعد هزيمة الثورة، عاد الخديوى الخائن توفيق من الاسكندرية إلى القاهرة. عاد فى حماية جنود الاحتلال الغاصب. كان فى استقباله الجنرال ولزلى والدوق كونوت ابو الملكة فيكتوريا. طوال الطريق إلى قصره، كانت الفرقة الموسيقية تعزف للّخديو النشيد البريطاني " ليحفظ الله الملكة!".

لكن كان بمقدوره بالتأكيد أن يسمع جيدا حشود الشعب المفجوعة بهزيمة ثورتها،
وهي "تنشد" له نشيدا آخر. كان بمقدوره أن يسمع اصوات الوف مؤلفة تردد:

ياتوفيق ياوش القملة... مين قال لك تعمل دى العملة

وكان بمقدوره أن يسمع نفس الحشود وهي تردد:

البغل فى الابريق... يارب خد توفيق

برودلى، المحامى الانجليزى الذى دافع عن عرابي، كتب يقول فى دهشة: "ظل
الشعب على وفائه ولم يتغير... حتى يوم رحيل الزعماء إلى المنفى، ظلت الجماهير
الحاشدة تتجمع طوال الليل والنهار رجالا ونساء وأطفالا حول سجن الاستئناف كما
يفعلون حول أضرحة الأولياء... ييكون، ويريدون نشيد الثورة، ويصرون على
ترديده... يارب انصر عرابي".

هذه الاناشيد، وغيرها، التى انطلقت مع الثورة العرابية، والتى حفظتها الذاكرة
الشعبية المصرية جيلا بعد جيل وظل الشعب يرددها لعقود طويلة بعد ذلك، لا أحد
يعرف لها مؤلفا أو ملحنًا، فقد خرجت ببساطة وتلقائية وبهذه الكلمات البسيطة جدا،
والمعبرة جدا، من صفوف الشعب الثائر. كان هذا هو غناء الشعب لثورته.
وهكذا اذن ولدت الاغنية الوطنية العربية الحديثة... ولدت من رحم ثورة شعبية
كبيرة، وعلى يد الشعب نفسه.

ومع هذا، لم يغب عن وعى الشعب خذلان مطريه له. كان الشعب مازال ينتظر
فنايحه. وكانت الاغنية الوطنية مازالت تنتظر فارسها.

بعد عشر سنوات من هزيمة الثورة العرابية، فى حى فقير، ولد طفل سوف يصبح
بعد ذلك اكبر فنان للشعب فى كل عصر، واكبر فارس للأغنية الوطنية العربية فى
كل تاريخ الغناء العربى حتى اليوم.

الهتافات الشعبية .. يقين الحناجر الثائرة

عيد عبد الحليم

الهتافات الشعبية أحد أهم أسلحة المقاومة للشعوب الثائرة، وقد عرفت حركات التحرر الوطني - في جميع أرجاء العالم - هذا النوع من الفن النضالي الذي يتسم بعفوية تامة تركز على وعي عقلى قوامه «الضمير .. العدل .. المساواة». فهي نتاج علاقات وجدانية منبثقة من وعي الجماعة وأساطيرها الخاصة، معتمدة في ذلك على الاتصال الصوتي وإظهار ما يعتل في النفس الثائرة، وحيث يبرر - بجلاء - ما يسميه «ب.ماراندا» بـ «الخطاب تحت الشعبي»، حيث نجد الأثر المعنوي الذي يرسخ في ذهن المتلقي انطباعاً بالصدق نظراً لتحرر الخطاب الشفاهي من الطابع اللغوي المؤسسي أو الرسمي.

ويسمى «بول زمتور» هذا الجانب بـ «الشفاهة المؤسطة» وهي شفاهة تنتمي إلى ثقافة الجماهير.

وقد جاءت الهتافات الشعبية متدرجة في خطابها السياسي والاجتماعي تدرجاً يشهد على قوة التعبير الحرفي للمتظاهرين تعبيراً عن أهم القضايا السياسية والاجتماعية التي تؤرق الواقع المصري والعربي، فمن مناهضة الاحتلال البريطاني في القرن العشرين حتى الهتافات ضد الممارسات العدوانية في المنطقة العربية.

وعلى ما اعتقد أن شعار «يسقط الظلم» هو أقدم الشعارات المعروفة والتي أطلقها الإنسان الأول في وجه الظالم سواء كان محتلاً أجنبياً أو حاكماً أو مستولاً.

فمنذ عرف الإنسان لغة الكلام كوسيلة للتعبير عما يريد، وهو في مجابهة ضد ما يشعر أنه ظلم واقع عليه، وعلى مر التاريخ الإنساني كله لا اعتقد أن هناك شعاراً حظى بالإجماع والاتفاق مثل هذا الشعار، يردده الإنسان المقهور في كل مكان وزمان وبكل اللغات بدءاً من الفلاح الفصيح في مصر الفرعونية وحتى يومنا هذا. وحتى لا تأخذنا سفن التاريخ في بحارها العميقة ننقل سريعاً إلى تاريخ مصر المعاصر، وتحديدًا منذ الثورة العربية حيث اجتمع عدد من قادة الجيش وجنودهم لتقديم عريضة إلى «الخدوي توفيق» وتتضمن مطالب الأمة - في ذلك الوقت - وردد معهم الشعب كلمة أحمد عرابي الشهيرة:

«لقد خلقنا الله أحراراً .. وإن نستعبد بعد اليوم»

ثم جاء مصطفى كامل وأطلق شعاره الخالد:

«لولم أكن مصرياً .. لوددت أن أكون مصرياً».

وكانت كلماته هذه دعوة للاعتزاز بكل ما هو مصري والتحصن بالانتماء في مواجهة محاولات التغريب التي سادت المنطقة العربية في ذلك الحين.

وقد عبر الفن الغنائي عن تلك العواطف الوطنية الهادرة في نشيد «بلادي.. بلادي» الذي لا يزال هو النشيد الوطني حتى الآن.

واستمر نضال الشعب المصري، وابداع جماهيره للشعارات التي تعبر عن مطالب وطموحات البسطاء وتقاوم الاحتلال الإنجليزي الذي جثم على الصدور وتحكم في مقدراتنا واستغل ثرواتنا لأكثر من سبعين عاماً، وكان أشهر هتافات المصريين للتعبير عن رفضهم هذا العدوان هو:

يا عزيز.. يا عزيز

كبة تأخذ الإنجليز

وسرعان ما تطور مضمون الشعارات وأصبح أكثر تنديدا خاصة عندما اندلعت ثورة ١٩١٩ فكانت أشهر شعارات تلك الفترة.

الاستقلال التام.. أو الموت الزؤام

تعبيراً عن رفض المصريين لتصريح ٢٨ فبراير الذي أعطى لمصر استقلالاً ناقصاً:

يسقط الاستعمار

يسقط الاحتلال

عاشت مصر حرة مستقلة
كما ظهرت فى هذه الفترة شعارات الوحدة الوطنية ، مثل:
عاش الهلال مع الصليب
الدين لله والوطن للجميع
وفى منتصف الثلاثينيات من القرن العشرين وحتى نهاية الأربعينيات توجهت الحركة
الوطنية وتحددت معالمها أكثر فاكثرت فظهر شعار:
الجلاء بالدماء
بيفن بيفن... يسقط بيفن
وعاش الطلبة مع العمال
تجسيدا لوحدة العمل الوطنى فى ١٩٤٦ عندما تكافتت لجنة العمال والطلبة لمواجهة
الإنجليز وديكتاتورية حكومة الأقلية فى ذلك الوقت خاصة «حكومة إسماعيل صدقي».
وأثناء هذه الفترة كانت الحركات اليسارية قد بدأت تتبلور وتصبح ذات صوت مسموع
وشعارات تتردد بين فئات الشعب المختلفة خاصة بين طلاب المدارس والجامعات وعمال
المصانع.
فامتزجت الشعارات الخاصة بالقضية الوطنية بالشعارات المتعلقة بالقضايا الاجتماعية
والحريات العامة والنقابات بالإضافة إلى المطالبة بعودة دستور ١٩٢٣، ثم إلغاء معاهدة
١٩٣٦ التى وقعتها حكومة الوفد مع بريطانيا، وكان أبرز شعارات تلك الفترة:
أعيدوا دستور ثلاثة وعشرين
الغوا المعاهدة.. الغوا المعاهدة



وفى فجر ٢٣ يوليو ١٩٥٢ قامت طلائع من قوات الجيش المصرى بحركة تصحيح وطردت
الملك فاروق وسرعان ما انضم الشعب إليها لتأييدها وحمايتها من أعدائها ومن نفسها
وتوجيهها وجهة اجتماعية، فتحوّلت إلى ثورة بما أحدثته من تغييرات جذرية فى بنية
المجتمع المصرى من خلال صدور عدة قوانين كان من أهمها صدور قانون الإصلاح
الزراعى فى ٩ سبتمبر ١٩٥٢ تطبيقا للمبدأ الثانى من مبادئ الثورة وهو «القضاء على
الإقطاع».

ولم تشهد الفترة من ١٩٥٦ حتى يونيو ١٩٦٧ أى تظاهرات حول قضايا عامة، يجمع عليها
غالبية الشعب حتى كان مساء يوم الجمعة ٩ يونيو، وصباح السبت ١٠ يونيو ١٩٦٧، حيث
اندلعت المظاهرات تطالب عبد الناصر بالصمود وتجدد الثقة بقيادته لحظة إعلانه التنحي

فى أعقاب النكسة، وقد ظهرت بعض الهتافات التى تناصره وتقف إلى جواره من مثال هذا الهتاف الذى ألفه «محمد سعيد»:

عبد الناصر ميه ميه.. مش عايزينك يا زكريا

وذلك رفضاً لترشيح زكريا محيى الدين لخلافة عبد الناصر وقد انتشر هذا الشعار فى شوارع القاهرة تأكيداً للهوية المصرية ورفضاً للهزيمة وللتوجه الأمريكى.



وقد تطورت الهتافات فى العقود الأخيرة من حيث الأسلوب والنمط الكلامى والموسيقى التعبيرية وقد زادت حدتها مع تصاعد الأحداث السياسية فى المنطقة العربية، فجاءت لتواجه الهجمات الاستعمارية للقوات الأمريكية التى اتخذت من الخليج قاعدة عسكرية لضرب العراق، فى لغة تمزج بين العامية بطبعها الشفاهى الجماهيرى والفصحى بعمقها اللغوى:

يا أمريكا لمى جيوشك

بكرة الشعب العربى يدوسك

بكرة شعوب الدنيا تدوسك

لن يحكمنا البنك الدولى

لن يحكمنا الاستعمار.



الخطاب المضاد

وكثيراً ما تربط الهتافات بين مجمل القضايا العربية الآنية خاصة المشكلة العراقية والقضية الفلسطينية متخذة أشكالاً من النقد اللاذع:

المقاومة لسه باقية

باقية لسه فى أرض غزة

المقاومة بالكفاح

والعراق لن يطاطي

يا بيت يا أبيض يا واطي

وفى بعض الهتافات يتجلى هذا النقد صريحاً وواضحاً دون أدنى موارد، حيث الخطاب المضاد للأنظمة العربية الراهنة:

راح نقول تانى ونعيد

تسقط تسقط كامب ديفيد
اكتب على حيلة الزنزانة
كامب ديفيد عار وخيانة
واللى هايضرب فى العراق
بكرة هايضرب فى الوراق
دا سياسة استعمارية
والحكام باعوا القضية
بالمعونة الامريكية
دبلو.. دبلو.. دبلو دوت
دبلو.. دبلو دبلو بوش
وانتو يا حكام فاشوش
كلكم تابعين لبوش
يا امرء النفط العربي
ويأتى هذا الرفض صارخاً كما فى هذا الهاتف:
يا حكومات عربية جبانة
بكرة سلاحنا هيبقى معانا
يا حكومات روبايكيا قديمة
الجماهير رافضة الهزيمة



وفى الفترة الأخيرة تتابعت «الهتافات» وشقت لخطابها الموقف مجرى جديدا فى الشارع
المصرى تعبيرا عن الغضب، الذى يؤرق قلوب الملايين فى القرى والمدن والنجوع، بما يشبه
أغنية شعبية كورالها الحناجر الملتهبة بالحماس، مؤكدة الاحساس بالخطر الذى يشقى به
الإنسان العربى - الآن - تجاه الموقف الأمريكى:

فى العراق الحبيب
طفل مش لاقى الحليب
شباب مش لاقى الغموس
يضرىوه بصواريخ كروز
والهدف نفط العراق
الهدف نفط الخليج

والإدارة الأمريكية
رافعة راية الصهيونية
رافعة راية العنصرية
واليورانيوم المنضب
ده صناعة أمريكية
وتتخذ بعض الهتافات صوراً خلفية لما عانتها القوات الأمريكية في فيتنام مثل تأكيدها أنها
ستلقى نفس المصير في العراق:

يا أمريكا فضى حصارك
في المعركة الجاية عارك
فيتنام راجعة من جديد
دا العراق شعب عنيد
يا بغداد ألف تحية للثوار
مصر الشعب في خط النار
دورنا العربي راجع ثاني
ضد العدو الأمريكي
صبراً.. صبراً يا بغداد
شعبك أصبح رمز جهاد

العراق شعب وجيش: رغم أمريكا لا بد يعيش
ولم تتوقف الهتافات على نقد الأنظمة العربية - فقط - أو الهجمة الاستعمارية التي
تنتهجها الولايات المتحدة الأمريكية بل اتخذت أبعاداً أخرى لعل من أهمها نقد الأنظمة
العالمية المتخاذلة وعلى رأسها مجلس الأمن كما في هذا الهتاف:

مجلس أمن يا بلوتيكا
ليه بتبصم لحساب أمريكا
يقتلوا واحد يقتلوا منه
موقف واحد م القضية
من ثمانية وأربعين
إحنا نضحى جيل ورا جيل

.....
أيدي في أيديك تبقى أقوى

م البيت الأبيض وشأرون
أيدي في أيديك نبقي أعلي
م الكاوبوى وكلاب صهيون

.....

صوت الشعب طالع طالع
من الحارات والشوارع
من الكنايس والجوامع
ثورة .. ثورة فى كل مكان
ضد صهيانة وأمريكان

كما تفنن مؤلفو الهتافات فى الرد على المزاعم الأمريكية من وصم العمليات الاستشهادية
بصفة الإرهاب فأكدت قيمة الجهاد والتضحية من أجل الأرض بكل غال وثمين:

المقاومة مش إرهاب
حزب الله مش إرهاب
القسام مش إرهاب
الشعبية مش إرهاب
كتائب الأقصى مش إرهاب
إسرائيل هى الإرهاب
ع القدس زاحفين زاحفين
شهدا .. شهدا بالملايين

.....

لا إله إلا الله
الخلاص مع حزب الله
جبهة وطنية واحدة
جبهة عربية واحدة
لا سلام ولا مفاوضة
حرب الشعب خيار وحيد
ضد الصهاينة والتهويد

.....

احنا خيارنا الاستراتيجي

فك حصارنا وتجهيز جيش

وإدى الحل أهوجا م الضفة

الصهيوني لازم يتصفي

ومن ناحية أخرى تتناص بعض الهتافات مع بعض الأعمال الشعرية التي اتخذت من تيمة
الرفض سنداً لبنية القصيدة كقصيدة «لا تصالح» للشاعر الراحل أمل دنقل يتجلى ذلك في
هذا الهتاف:

لا صلح.. لا تفاوض

لا اعتراف

حزبدها في كل مكان

واللى اتأخذ يوم بالقوة

مش راح يرجع غير بالقوة

راح نقولها جيل ورا جيل

رغم أنف الصهيونية

فلسطين عربية

مش ولاية أمريكية

ومن اللافت للنظر أن بعض الهتافات التي يرددونها المتظاهرون - هي نفسها - أغنيات
وطنية رددتها الجموع الثائرة في فترات سابقة مثل هذه الأغنية للشيخ إمام والشاعر أحمد
فؤاد نجم:

أزرع كل الأرض مقاومة

أرمى في كل الأرض بذور

إن كان ضلمه نمد النور

وإن كان سجن نهد السور

أو مثل هذه الأغنية التي تتجلى فيها قوة الخطاب الشفاهي:

اللى خانوا العهد بينا

واستباحوا كل حاجة

واستهانوا بالعروية

واستكانوا للخواجة

يستحيل هيكونوا منا

إحنا حاجة ومما حاجة

همه باعو البندقية
والوطن والجلابية
وإحنا أصحاب القضية
إحنا ما بنبعش مصر
ومعظم الهتافات تأتي وليدة اللحظة، تفجرها الحشود المتظاهرة، وهي تعرف جيداً قوة
الخطاب الجمعى ومدى تأثيره على الروح الاستشهادية فى مواقع المقاومة حيث لفة
الحماسة ترادف الضمير الوطنى:
إحنا مين.. وهما مين
إحنا ولادك.. يا فلسطين
إحنا السنة.. وإحنا الغرض
إحنا الناس.. بالطول والعرض
إحنا الحرب.. خطبها ونارها
إحنا الجيش.. اللى يحررها
وإحنا الشهدا فى كل مدارها
مسلمين ومسيحيين

المقاطعة.. المقاطعة

ورغم أن الشباب الأوروبى قد نال قسماً وفيراً من الثقافة ونال حظه من حرية التعبير التى
حرمت منها قاعدة كبيرة من شبابنا الذين لم ينالوا مثل هذه الحرية الثقافية السياسية،
نظراً لسلطوية المناهج التعليمية وتخلّفها، إلا أن طلاب المدارس فى مختلف مراحل التعليم
قد خرجوا فى مظاهرات حاشدة لموازرة الشعبين العراقى والفلسطينى، ويرجع ذلك إلى
الدافع الوجدانى الذى يسيطر على عقول تلك الفئة فى بنية المجتمع المصرى، مما يعد
مؤشراً صحياً حيث التعبير عن طاقات كامنة، ومخترنة وقد علت صرخاتهم:

المقاطعة هى سلاحنا

ضد أمريكا اللى بتدبجنا

دم الشهدا مش حيضيع

لا استسلام ولا تطبيع

الخيار خيار وحيد

المقاومة نار وحديد

مش هانهادن مش هنصالح
لا إحنا حكومة ولا لينا مصالح
إحنا طريقنا للحرية

مش حلول استسلامية.

ولا ينسى المتظاهرون دم الشهداء الذين راحوا ضحية الممارسات العدوانية الداخلية والخارجية أمثال «ميلاد العبسي» ابن الدلنجات الذي لبي نداء الانتفاضة ومات شهيدا على الحدود المصرية و«السقا» طالب الحقوق بجامع الإسكندرية الذي راح ضحية الممارسات الأمنية الخاطئة في مصر من خلال رصاصة طائشة من أحد ضباط الأمن المصري:

دم السقا للحرية

دم ميلاد للحرية

مش لحلول استسلامية

مش لسفارة صهيونية

مش لمعاهدة واتفاقية

يا شارون ويك ويك

دم الدرة بينا وبينك

مش هانهادن مش هنصالح

لا احنه حكومة ولا لينا مصالح

كما تحت بعض الهتافات على ضرورة دعم الانتفاضة مالياً ومعنوياً:

سلح سلح الجماهير

سلح سلح الانتفاضة

دم بدم وقهر بقهر

يا فلسطين من بحر لنهر

لوهانجوع على طول الدهر

ثورة .. ثورة حتى النصر

وترصد الهتافات أساليب الإمبريالية الأمريكية للسيطرة على المنطقة:

اسمك صابر يا عريايوي

والصهيوني بذلك غاوي

أول يوم ضريك بالغايرة

ثاني يوم بسفارة
ثالث يوم بفلوس أمريكا
رابع يوم سينما وبلوتيك
خامس يوم لازم تحرير
سلح .. سلح الجماهير
بقفل سفارة .. وطرد سفير



الديوان الصغير

تجليات النخل في الجنوب

(مختارات من شعر)

حجاج الباي



إعداد وتقديم

محمد رفاعي

لم يكن حجاج الباي (١٤ ديسمبر ١٩٣٥: ٢١ إبريل ١٩٩١) متكالباً على النشر والسعى نحو الأضواء والشهرة، رغم كونه إحدى دعائم الشعر العامية في مصر. لم ينل من القاهرة إلا الصدود والكران، لم يستطع الاستمرار بها، بعد أن ضاقت موهبته بالأعيب الحواة واليهلوانات، ولم تخضع موهبته أبداً لإرادة الرغبات، وبقي «حجاج الباي» في مدينته في الصعيد البعيد، يبدع ويمد جذوره عميقاً في وجدان الوطن، يكتشف ألق اللحظات الأسيرة والمعبرة التي توهب قصائده بالعفوية والصدق. ترك «حجاج الباي» بوصلته تقوده عبر مساحات الظل وأمنيات البشر، فلم ينشغل يوماً إلا بصدق القصيدة، ولم يحول شعره إلى بضاعة، لم يعرض موهبته يوماً لمن يدفع في زمن تحول فيه الشعراء والأقلام إلى سلعة لذلك تأخر صدور ديوانه الأول «حكاية عروس البحر» عشرين عاماً كاملة لم يقدم له سوى أغنية وحيدة أحنها «رياض السنباطي» وغنتها التونسية «علياء».

نتيجة عوامل كثيرة داخلية وخارجية، داهمه المرض «العضال» ورحل ككل الموهوبين والأصلاء من أبناء مصر الذين لم ينسجموا مع المناخ الملوث بالدجالين والمرتزقة، فرحل في إبريل ١٩٩١، تاركاً لنا إرثاً شعرياً معظمه لم ير النور والبعض الآخر مبعث في الدوريات وصفحات الجرائد. ودواوين تقدم بها الشاعر ولم تر النور في حياته، لو نشرت هذه الدواوين في حينها لأحدثت تجديداً في الشعر العامي المصري، مثل «الحلم في المنوع» و«الحاضر» و«من كتاب الحجارة».

من يجمع تراث «حجاج الباي» بعد رحيله؟ سؤال أوجهه إلى «الثقافة الجماهيرية» عليها تفيق إلى دورها وساحتها الحقيقية ولا تكتفى بالتطليل لفراشات تحوم حول الشعلة التي صارت منطفئة.

ويسعد «أدب ونقد» التي تنحاز للموهوبين المخلصين لهذا الوطن - أن تقدم ديواناً صغيراً «لحجاج الباي»، ربما تضعه في دائرة الضوء التي يستحقها - بمناسبة مرور ٧٠ عاماً على ميلاده ومرار ١٥ عاماً على رحيله في أبريل القادم.

سؤال

الدم دا دمي
والجرح دا فيا
يا عتمة الدنيا يا ساكنه فى الننى
ومضلمة عنيا
موالى سكة سفر جوايا بيعانى
طعم المرارة لسه ف لسانى
فات شهر والتانى
والصرخة فى ودانى
.. النيل مالوش تانى
فيا مصر يا أم الغنا -
ليه الوتر زانى...؟

المهر

لا تحزنى يا امى -
ولا تحزنى توك بمقرن ليف
ولا تفردى شيشانك السوده -
فوق المدن والريف
يامه زمانك طاب
واترصصوا الخطاب على بابك
الكل أحبابك.
بيفكوا طلسم حزنك الممدود
والفارس الموعود
يخرق حدود المستحيل ويعود
ويجيب لك المهر اللى كان مرصود

طلاق

حلف نجيب بالطلاق -
من كوع دراع امه
أن احنا شعب عجيب -
عصايه بتفرقه.. زماره بتلمه.
- لاکنه أيضاً حلف -
بأنه فى المعصه - واعد ما فيش منه.
كافة شعوب الأرض ماتهموا -
لو ضده يتلموا

تمرد

ويارفض زفة الوالى
وياتمرد على الحجاب أمام الباب
وع النصاب وع العصاب القصاب
ويحلالى
أدوس المشعر الكداب بحرف كتاب
كذا الخطاب . إذ لم يدفعوا غالى
ويحلال .. أقول موالى بالعالى
وافضح كلمة البهتان
واهتك سترها البالى
ويحلالى

أكون إنسان مع الإنسان
وأكون شيطان مع الشيطان
وأكون طوفان
بيكسح كل عفن الزيف
وعطن الكيف .. ويحلالي
أكون قوال وأكون قتال
سلاحى الكلمة والموال
وأسحب سيفى ع البطال
وع الدلال وع الأندال
ويحلالي خضار الريف وقرى الضيف
وحر الصيف بيدفعنى إلى الغليان
على الفتان وكل جبان
بينك عزة الإنسان ويحلالي
أن افتح صدرى للنيران
أواجه قوة البركان واتصدي
وأقول الكلمة فتأكه بالف لسان
واتحدي
وأقول الحكمة فتأكه لسر الكون
وكن فيكون وفى المليان
حببتي ف برجها العالى بتندالى
لا دفع مهرها الغالى
وحررها من السجنان
وأفك أسارها من تعبان
بينش صدرها العاري

ويحلالي
أعدى بحور خداع النور بقلب جسور
وأنط جدار حصار الزيف
ويبقى اللعب ع المكشوف
ويبقى الضرب على الحامي
أخلى سهامى قدامى
واسدد رمحى فى المقتل كما عنتر
يا كون قاتل يانا المقتول
يموت الغول وأن يقتل
تكون الضربه ملعوبة ومحسوبة
وأن ما مات تكون اللعبة موش هيه
خداعيه شراكيه
خدوا بالكم يا فنديه
يا شعرا يا كتاتبيه
ساعتها ديب براوية
ويصبح كلبه سمرانة
ويصبح دبه عميانه وطرشانة
يطيح فى الخلق لا يبالى
خسيس الطبع فى الإنسان
ردى وجبان ما يفهمشى
ما يعرفشى بأن كرامة الإنسان
هدف اسمى وربانى
وأن العزة حق أصيل ورحمانى
وأنا أعرف بأن النيل
بتحرم ميته الطاهرة على الأساقيل

وكل رزيل حليف الليل وشراني

حيطانكم يا فواعلية شراعكم يا
مراكبية

كما اعرف بأن النيل بتحرم طميته
السمرة

على من نيته التضليل

وع الجاني

لأن النذل طبعه شرير وحقده مرير

إذا جرحه أصاب مقتل ولم يقتل

حايقاروى ويتدارى لكن إلى حين

ويظهر والولاد نايمين

بخش الحفلة على غفلة ومتنكر

باسم جديد وركم جديد ورسم جديد

يكون أراجوز يكون على لوز

لكن هو دراكولا

نيبانة طالعة من جوه بيتمسكن وأن

انمكن

حايضحك ضحكة زلزلة ويضرب

ضربة قتالة وفعالة

عساكر جشعة من خفافيش وجاية

نقش ما تخليش

وناوية تسد عين الشمس

والتخدير

خدوا بالكم يا فندية يا شععرا يا

كتاتبية

مكنكم يا صنايعية غيطانكم يا مزارعية

ومستهدف وفى النية

مساجدكم كنايسكم حكاويكم غناريكم

ويسمتمكم وضحككم ولقمتكم وهدمتمكم

شماختكم وعزتكم ووحدتكم وعزوتكم

وكافة شيء ييسعدكم ويرضيككم

نداء

يا مصرى

يا زرع الطهر فى غيطان ابونا يوسف

الصديق

حاييجى الضيق وألف صديق حا

يتسحب كما الديدان

مليس الجلد تعبانى وحرىانى

مغير جلده من تانى

مسيح الكون صفيق الوجه شيطاني

خدوا بالكم حاييجى بكلمة مغرية

وبسمة حب ووردية

ويفتح باب على مصراع خداع النذل

والكداب

شجيع الكون كمثل العون مكا فرعون

بحبه مرة او قفطان وكوفية ومرة الببية

ملوية

ومرة قصيدة شعرية

بتنزف دمة للحزنان على اللي كان

وبالانجيل

وبالقرآن وكل كتاب

حايحلف أنه خدامك ومن خلفك

وقدامك

لكين كذاب لكن نصاب

بيتمسكن ويهجم هجمة تترية

صليبية

وأصل الرك ع النيه

خدوا بالكم يا فندي

يا شعرا يا كتاتبية

وطاويطهم مغمية

وضحكهم مصدية

بيارقهم بتحضن جمجمة وعضمة

ورايتهم يمينيه يساريه

خدوا بالكم يا فندي

يا شعرا يا كتاتبية

الريح والنخل والغراب

الريح مراجيح

بتهن النخل ينزل صيص

يا غراب البين ياللي بتنعق في حلق

النخل

كيف حال الزرع وحال الأهل

كيف حال الناس

كيف حال فلاح في أيديه الفاس

بتشق الأرض تطلع خير

كيف حال بدريه وست الكل

وأم الخير

أنا سبت الأهل وسبت البيت

وجيت

أنا جيت للنور .. للمدينة

ولدنيا جديدة عليا

فلات .. عمارات .. وبنات

بيداروا الهم ف ليل

وبارات

أنا جيت يا أرض .. يا أب .. يا أم

لقيت خفافيش بتمص الدم



يا نيل يا دموع بتسيل على خد الأرض

أنا لسه صغار

يا كلاب مسعوره بتنهش بعض

أنا لسه شباب

وسنانكو نيا بترغز لحمي

تمص الدم

أنا كنت باطن أيام دراكولا خلاص

ما عادتش

ولا كنت أصدق أنه ما ماتش

وكنت بقول



البطل

= قول يا شاعر
 = قول يا شاعر
 = قول يا شاعر
 = وايش اقول - القول كثير
 لو فضلت أغنى ميت ليله .. وليله
 عن جميله .. ولا عن بنت المحيدلي
 موش ح اخلص
 = قول يا شاعر
 = قول يا شاعر
 = وايش اقول .. القول كثير
 الريباب اهو داب ولسه
 ألف قصه وقلتها ش
 = احكى عن قصة ياسين
 = يا خساره
 يا خسارتك يا ياسين
 قدما عشقت البنيه
 شمتوا فيك الشمتانين
 يا خسارتك يا ابن عمي
 حط همك جنب همي
 ويلا نطفش
 بس راح نوصل لوين

خفافيشه السوده طردها النور
 وعناكبه بينا وبينها جسور
 اتاريني كنت باعيش فى الوهم
 أنا شايفه أهوه

دراكولا حي
 سنانه نيا ببتغرف لحمى تمص الدم



النيل والليل والصيف والبدر
 طاقات مفتوحة ف ليلة قدر
 طاقات مفتوحة أه يا عذاب
 يا شباب ما عاد ف طريقه النور
 ولا عادت تفرش سكة عمره زهور



يا حبيبتي الطاهره يا أمى يا أرض
 يا طارحه الخير بالطول والعرض
 أنا تهت خلاص
 ونسيت الناس .. ونسيت الفرض
 حبيبتي يا أمى الطاهرة يا أرض
 خدينى بعيد
 من نور أصحابه عبيد للنور
 من ناس ماقيهمش ريحة الخير
 ودينى بعيد
 أنا كنت فى حضنك يا أمه سعيد
 ودينى بعيد
 ودينى بعيد

جنب حدوتة بلدنا
تحكيها الكيم: احاطيننا= صلوا بينا ع النبي
«أسوان ١٩٩٦»

روح الشعب

ياما داست فوق بلدى السنين
ماتوا فيها الاشقيا . والاتقيا
ماتوا حتى الاوليا .. والمرسلين
باختصار
كل حاجة فى البلد .. صبحت عدم
كل حاجة طيبة .. مش طيبة
صارم رمم
المقتر .. واللى كان .. ما خلاهاش
إلا حاجة واحد بس .. مارحلهاش
ماقدرلهاش
حاجة واحده بس
روح شعبك يا مصر

«أسوان ١٩٧٢»

غنة عمل

محلاك يا واقف جوه خلق الليل
بتلوع النسمايه ع المغني
وترقص النجمايه ع الترتيل

دى العبارة خطوه واحده
نص خطوه .. ريع خطوه
بعد منها السودانيه
والسلاسل والسجون والسجانين
لا بلاش ياسين يا هوه
شوقوا غيرها
= قول ع لادهم
= طعم كاسك يا بلدنا .. مر علقم
شربوا منه الفلاحين
زين شبابك يا بلدنا والله لادهم
وين تلاقى زيه وين
شهم يا ادهم
بس يا خسارة شبابك
راح اوئطه .. وفضلوا هما
الباشا اغا .. والباشا .. والمتحكمين
لا بلاش لادهم
شوقوا غيرها
= قص عنتر
= ولا اقول لك الهاللي
= الزناتى ولا بيبيرس
= لا دياب
= قص عن ايوب وناعسه
= دا الرياب اهو داب ولسه
الف قصة ماقلنهاش
وايش يكون ايوب وناعسه

ساعتين تقول موال

قلب الحجر ينشال

محلاك يا بوسمره

محلاك يا مصرى وانت بتحول طريق

النيل



عايق ولايق فى القميص لازرق

تهدم.. وتبنى .. والجبن يعرق

والزند الأسمر فى الجبل يعزق

واحترأنا.. داجن؟

لا عفريت

مارد وشق الليل خلى الجبل فرافيت



ميت ألف غنوه.. وتلتميت موال

جوه النفق تنقال

عن جيل جديد شغال

زاحف كأنه القدر.. كأنه جيش انتصر

لاكن سلاحه المكن .. والقدره

والتصميم

كراكه عملاقة - ف الصخر بتكسر

جباره .. عزاقه بتزلزل المحجر

وتخطى ع الأشوال

وتعلى فى المداميك

مدماك ورا مدماك

«أسوان ١٩٦٤»

المشوار

خوفى عليك يا جار

اسم الله وألف اسم الله

اسم النبی صاين تعود للدار

والنجم مرشوش فى السما غله

وأهلك ف صحن الدار عيون تتطلع

وقلوب بترجف.. وودانات تتسمع

خافين عليك يا جار من قسوة المشوار

من لسعة الكرياج ع الضهر لو تندلي

اسم الله قلبى عليك

اسم الله.. وألف اسم الله



يا خطوتك ع الدرب م الفجريه

لا شمله فوق الرأس ولا كوفيه

غيرشى الطواريه ع الكتوف هدتها

غيرشى الدم ع السكه بتفتتها

وقيراط رجا

ترجع بحفنه شامي

ولا بغمر شعير

اجر الشقا فى وسية العمودية



حاسك أنا

سامعةالودان مرسالك

ضيقك وغلبك.. قهرتك موالك

«يا بو الغلابة يا ليل»

والمر طعم الصبر - والصبر ليله طويل

اسود سواد حالك

معلش كله يهون

وأخر المطاف يا جار

لتروق وتحلالك



بالطعتك ضهرك . ف جوع الدومه

تستروح النسمه مع القيله

زادك مرادك والمراد النومه

على فرشته حتى لو تكون من قش

زادك مرادك والمراد الهدمه

واللقمه خاليه من ديدان المش

والكلمه من غير غش

والبسمه لو تترسم

يا جارى فوق الوش



خوفى عليك يا جار

لتاخذك السلطة

ولد المرازى خدوه

م الدار لخط النار

وامه بقالها حولين متشحطه حواليه

م لفندى فى البندر.. للعمده فى الدوار

لاكن يا كبدي عليه

حطوا الحديد فى ايديه

وأهو كمل المشوار



بكائية (من الموروث الشعبي)

«أوعك تروح الحرب يا غالي

ياخذك لهيب النار طوالى

أوعك تروح الحرب يا مقدم

ياخذك لهيب الحرب من قدام»



يا رجعتك للدار

والليل بلا قمره

والدنيا لابسه م السواد طرحتها

وأنت يا جار ظميان

عطشان لضحكها

محتاج لكلمة حنينه

لحدوته

ولبسه حلوه

لفنوه وزغروته



سامع يا جار دق المزاهر

سامع

سامع أذان الفجر فوق الجامع

بيقولوا قامت ف البلد دى قيامه

عسكر .. بنادق ..

والبيارق ياما

بيقولوا راح ليل العبوديه

لا سلطه عات.. ولا

هبت عمدية

«ادفو» - يوليو - ١٩٦١»

عفريت الليل

يا ما قتلولى يا صحابى الفجر طلع

ياما قلتم

والنور التايه فى الضلمه لالى ولع

يا ما قلتم

صدقت كلامكم يا صحابى ودورت
كثير

يمكن الاقى اثار للنور

أبدا مالقيت

يمكن الاقى شمعة قايدة

لما اتهديت

ابدا مالقيت.. ابدا ما لقيت



الغولة دقت على بابي.. واريت الباب

بصليب ف شمال .. ومداليه

ويميني كتاب

الغولة بصت.. ما رجعتش

الغولة خشت .. ما خفتش

من إيه حتخاف

إذا كان النور اللى فى بيتنا مطفي

أبدا ما انقادش



تنين البحر درعاته الفين خطاف

الريس خاف

من ست سنين المركب واقف..

وماخطاش

من ست سنين

مش شايف قدامه المرسى

مش خايف غير من التنين



صياد السبع فى وادينا.. بيصيد

غزلان

صياد السبع فى وادينا.. ماكانش

جبان

ولا كان بيهاب الأخطار

صيادنا جرفه التيار

خلاه يتعلم كيف يقتل

يدبح فى نفسه الإنسان

ومعزور يا إخوانا الصياد

خايف ليقشه فى وشه التيار



فرعون لاسمر متحنط جوه التابوت

الوقت بيسرق ويفوت

فرعون لاسمر متحنط جوه التابوت



عفريت الليل ع الزراعية

واقف يا ولاد

وعيونہ الحمرا بصتها بتحرق ف بلاد

وتدرى رماد

فارد دراعاته مغطى بها أركان الكون

رجليه زى الجبلين

سادين السكه على الرايح

قاطعين الدرب على الجاي

واخويا فايت على السكه

طيب وامير

شايل أوراده ومسبحته

باديه لاتين.

وف سورة ياسين

عفريت الليل قب منه

قرب يا ولاد

شاف الأوراد

ماهزت شعره ف دماغه

ولا رمشت عين

عفريت الليل ع الزراعية

مارد جبار

ماحتشفع فيه الصلبان

ولا يشفع فيه القرآن

عفريت الليل ع الزراعية

ما يخافش إلا من النار

النار وحديها اللي تهزه

تقطع وسطه

تخليه ينهار

«أسوان - يونيو ١٩٧٣»

زمن الشدايد

صعيب يا زمن الشدايد

ع اللى قلوبهم حزينه

واللى مراكبهم مارسيت يوم على مين

ضهر الجدع ينحنى حين الهموم تكتر

وتزيد محاميله ولا مين يحاميله

عود الجدع يتنى تحيل مواويله

تطرح ضلوعه أه وينغ من جواه

ويدب فيه العفن

وتهب ريع العطن تطفى قناديله

حين الزمان ينفار يحزن غريب الدار

لعين يا زمن العار

أهلك ما هم أهلك ولدك ما هم ولدك

خلك ما عاد خلك ولا الحبيب منزار

صغير يا تمن الضل ضبرير يا زمن

الغل

مرير يا جرح الزمن لو تنزمن من حل
حين الميزان يختل ابن الكرام ينزل
أيام يبشرب عسل
وسنين حايشرب خل

البنت بيضه شعرها ضاني
لميته بكفوفي

خذته على كتوفي يغطيني ما غطاني
لفيته فوق صلبى يقوينى ما قواني
قدمت له يدى قرب ولاقاني
بينت له ودى ميل ولفاني من خيريه
لاقاني

خد من ضفير الشمس واداني

فات شهر والتانى زمزق وجافاني
(دق الهوى ع الباب قلت الصبيب
جاني)

(اتاريك يا باب كداب تنهز بالعاني)

يا موكب الشعرا يا متعفي
جرح العدا بارد ومتخفي
يا موكب الشعرا يا متعافي
جرح الحبيب قايد وما خافي

أم العرب هاجر ولاده موش عاقر

سألت شيخ عالم قارئ الكتاب عالي
رمى الكتاب من يمينه والتفت قاللي
يحرم منام الليل على قليل الحيل
والعاصى والهاجر وع الغامر
يحرم منام الليل ع الندل والغادر.

١٩٨٤

المدينة الحزينة

طخوا القمر بالنار
صابه العيار ما حط منطوقه
جم كفنوه بالصر
حطوا عليه جرنان دمه نشع فوقه
لموا القمر ف حكاية كدابه
قالوا عليه انتحر وجابو له ندابه

كانت مدينتنا بسبع تباب
واحد عشان القمر
والسته لجان يدخلوا الخطاب
ابدا ما حوم فوق بلدنا غراب
ولا جط فوق الشط صيادين
وأنا كان لى جوادى المدينة قصر
القصر كان بدورين -

ابدا ما شفت الليل على قصري
ولا شفتهوشى ع البلد منقام

كان الحمام بينام فى حضن الفجر
وحبيبتى كانت نسمه فوق الشط
تسرح مع المواويل وتحط مطرح ما
الرياح بتحط
والدنيا كانت بنت ألف ربيع
خضره كما الجنه
بيضا كما التراتيل وقلب النيل

الفرحه لحظه بتتولد جوه القلوب
ويادوب
ما بيواتى الغروب تدخل تابوت الليل
تموت
وتموت معاها غنوة الطير ع الشجر
والبسمه تسقط م الشفايف تنتحر
والربيع كلمه تحبل الحدوته
«شرق البلد حداية مصلوبه غرب البلد
حدايه مصلوبه»
لا دا الحمام والقمرى دى العصافير
مشنوقه ع التوتة
دى الكلمة مكبوتة والضحكة فوق
الوش منحوتة
اخواتى فى السد انكفوا على وشهم
لجلن ما يتلى الاساس ويرتفع فوقه
البنا
اخواتى فى السد - اعرفوا - مليون

ولد
زى الريابه قلبهم
يعزف عليها الريح غنا والموت غنا
كيفن عزف للى انحنوا من قبلهم
وينوا الهرم
طوبه بنوها بطين وطوبه بدمهم.

١٩٩٦

بكة الدم

لما الزناتى وقع
وأبو زيد طلع سكه
لادهم قعد ع الدكه يتحكي
ويحك جرح الزمن
حكة ورا حكة - جرحى الزمانى اتزمن
بكت قناتى الدم كام بكة
لون المساقى دم
صوت السواقى هم
الجرح لم يتلم
واتلمت الضحكة
نزت ضلوعى أه
صوت الريايب تاه
تاها تخطاوى الخلق ع السكة
لم يفتحوا عكه.

النغم الحزين

ريتك يا طير الليل ما جيت
يا رتنى ما سمعتك ولا غنيت
دانت يا طير بتنوح
وأصل الغنا كاري
لاكن أنا
ما قدرش أقول يا ليل
والقلب ما بين الضلوع مجروح

يا عنيا يامتشحترين فوق الغيطان
يا بيار من الأحزان عميقة منتته
شفتوش ولفين من نجوم
عدوش عليكم من هنا
عداش نغم؟ ما سألتهوش
ميتى حايبرى ع الغيطان الميتة
ميتى وميتى يخضر الأرض الموات
ويجرى دم الفرحة ف عيون مصمته
ما قتلوش ميتى حايبرى ع البيوت
ويفتح المغاليق ميتة

خيأتى ما ترموش عليا حملكم
دنا يا دروبى والطريق فى أوله
خيأتى ما تبكوش فيا غلكم
دنا فايت الآهات سؤال على دريكم
وعيون أبويا المحنى ع الفاس من سنين

بتضمكم

وأبويا هو أبوكم وأمى أمكم
يا عنيا خطين ع السما
بترسب الدعوات لكم
وأنا اللى وحدى ع الطريق
بلا رفيق
غير الرحيق اللى باشمه ف نبتمكم

١٩٦٣

النجم الأزرق

كان صغير اخضرانى
لما خضره بنت عمى الشيخ حمد
جابت ولد
وأما جاموسة الزناتى ولدت لاتنين
سوا
كان يا دويه بيتولد
من يومها وهو غنوه كل دار
فرحة ف عيون الكبار
حلم أخضر يطموه كل الصفار
كان حبيبنا كلنا
كان أبونا وأما
فى الميعاد بالضبط ييجى يتننور الخير
ع الغيطان
كان أخونا وأختنا

لما نرمى بحملنا فوق الميزان
والميزان الحر ما يرضاش يطب
كان يعلمنا - بشرف إزاي نحب
والسنادي

ليه ما جلناش السنادي
يا ترى ضل الطريق
ولا خاف لما شاف ضل الحدادي

كان حبيبنا كلنا
وأما كان بيغيب شويه
ولا بينهنه قلوبنا الهم ساعة مغربية
بينطلق سرب الحمام
وأما بيتوه فى الزحام
كان يروحوله الصحاب
ويصبوه بيدروه على كل باب
والبلد تسهر قصاده
والسنادي

راحوا زى العاده لما استعوقوه
لا جابوه ولا هما عادوا
يا ترى ضل الطريق
ولا خاف لما شاف ضل الحدادي
مات سؤال فوق شفايف ببلانين
هوه فين هوه فين

البلد كلتها نامت ع التلال
ناس شافوه ساعة المغارب. متجه يم

اليمين
خلق تاني
قالوا راح يم الشمال
فالصباح
الحمام راجع يلاوع فى الرياح
الحمام يا حسرة مكسور الجناح
البلد كلتها سفت م التراب
والعذاب فوق العذاب
جوده واد عبد المعين
كيف يخلص م الديون الفدانين
واسماعيلين
جاع وباع الهدمتين
الولاد السمر راجعين الليلاي

رجعوا - راخين الايادي
الوشوش متعفره
والقلوب متكسره
والعيون متنقره

نقرتها لهم مناقير الحدادي
ليه ما جلناش السنادي
يا ترى ضل الطريق
ولا خاف

لما شاف - ع البلد - ضل الحدادي.

١٩٦٧

الحبال

لما القمر غاب واختفى
لما الشعاع اللى انعكس منه انطفي
عزف القدر لحن الوداع كسر الوتر
وأنا يا سمر
بازرع ف بطن الليل جنين وإبدر حنين
واستنى يطرح عند باب الفجر حنه
وياسمين
وادی القمر مات يا سمر
إلّيل فحت له القبر جهزله الكفن
وفضل يزح فوقه التراب لما اندفن
والليل ستار
إيد من حديد ترخى الحبال
تنزل على ضى النهار
تنزل تداريه تحببه
بحر الضلام بيجن قلبى ويرعبه
تتلون السبكه ف عيونى بألف لون
وف كل لون ميت ألف حبل تشدني

أغرق وأتوه وسط الضباب

ميت ألف باب يتفتحوا ف قلب السنين
ويخر من بينهم عذاب

سد السحاب عين القمر
كسرت طراطيف الشجر - ريح
الخریف
أه يا طريق المحرومين
«أه يا طريق مدفون فى سور جبانة
الكون الحزين»
لو كان صحابى الطيبين شافوا الأثر
ما كانوا مشيوك يا طريق
ولا كانوا عرفوا سكة الحر الغميق
أه يا طريق مليان ألم
يا نبع وصحابى الغلابة ملقحين فوقك
رم
لو كان صحابى الطيبين..
لو كان..

هجرس وفطرة الحجارة

مختار العطار

.. الموهوبون في جميع أنحاء العالم قلة، وأقل منهم.. العباقرة، لكن هذه القلة القليلة هي التي تسطر تاريخ العلوم والفنون، وتدفع الحضارة الإنسانية إلى الأمام، ومع أن هناك فرق بين الموهوب والعبقري، إلا أنهما يتفقان في النشاط العقلي المعرفي، الذي يسعى إلى التكيف مع المتغيرات الثقافية، والفنان الموهوب هو الذي ينتج أعمالاً شيقة.. ممتعة.. مثيرة.. جذابة، في إطار معروف أو نظرية معينة، كالكلإسيكية أو الرومانسية أو الانطباعية أو التجريدية.. إلخ، أما العبقرى فهو مؤسس ومنشئ هذه الأساليب ومبتكر صياغتها، ومبدعها كحلول تلبي احتياجات التغير الثقافي، ثم هناك ضرب ثالث من العظماء هو الفنان الماهر، صاحب الكفاءة العالية والأداء الدقيق المتميز، والبراعة في استخدام الأدوات والخامات.

أبرز مثال للعبقرية في عصرنا الحديث هو بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣)، لأنه منشئ الأسلوب التكعبي ورسم به لوحته الشهيرة «فتيات أفينيون» سنة ١٩٠٧، كما أنه - دون غيره - حول مسار فن التمثال في

القرن العشرين، حيث صنع رأس الثور سنة ١٩٠٨، من تجميع مقعد الدراجة ومقودها.

أما صديقه العظيم جورج براك (١٨٨٢ - ١٩٦٣) فتمنّج للموهبة الفذة، لأنه تناول الأسلوب التكعيبى منذ أن شاهد لوحة صديقه بيكاسو، ومضى به إلى منتهاه المتكامل، وأما الفنانون الأكفاء البارعون، فيشكلون الغالبية العظمى ممن ترد أسمائهم فى القواميس ودوائر المعارف فى مختلف العصور، وفى عصر النهضة الإيطالي، نصادف رسامين ملونين يصارعون ليوناردو دافينشى (١٤٥٢ - ١٥١٩)، لكنه هو العبقري الذى ابتكر «نصف الظل»، مما نقل فن الرسم والتلوين إلى عالم التجسيم، بعد التسطّيح الذى ساد العصور الوسطى وما قبلها، ومن الأمثلة البارزة للكفاءة والمهارة وقوة الأداء، المناظر الطبيعية التى أبدعها الرسام الإنجليزي وليم تيرنر (١٧٨٩ - ١٨٥١) بالألوان المائية والزيتية، فهى جذابة ومثيرة وجميلة، ذات مسحة انطباعية قبل أن يظهر الأسلوب الانطباعى فى باريس سنة ١٨٧٤، ولكنها فى إطار العصر ولا تنشىء أسلوبا جديدا.

المثال محمد حسن هجرس (٦٦ عاما)، يضمن إبداعه جانبا من كل من هذه الصفات الثلاث: العبقرية.. والموهبة.. والبراعة.. ويشكل معلما على طريق فن التمثال، بعد إشارة البداية التى أطلقها محمود مختار (١٨٩١ - ١٩٣٤) صاحب تمثال نهضة مصر، ورفيق طريق للمثال جمال السجيني (١٩١٧ - ١٩٧٧) صاحب تمثال العبور، وإن اختلفت بينهما السبل وتنوعت اتجاهات التعبير.

لقد تزاملا فى دراسة فنون التمثال والميدالية فى أكاديمية روما (١٩٤٧ - ١٩٥٢) ثم عادا لتدريسها فى مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة، لكن هجرس لم يحالفه الحظ لافتقاره إلى العلاقات الشخصية والمصادفات الحسنة، التى أسعفت السجيني، والتى تساعد الفنانين عادة على التوقيع فى سجل التاريخ.

هكذا أصبح السجيني مدرسا فى مدرسة الفنون الجميلة العليا، ومضى هجرس يبدع تماثيله مجسدا المجتمع والناس، يستمد موضوعاته من تجربته ومشاهداته ورؤاه، من البيئة الثقافية والطبيعية، مستخدما الرمز ومسبغا طابعا إنسانيا على

الكائنات التي ينحتها فى الخشب والحجر أو يشكلها بالصلصال أو الجص .. فالقط، والسمكة، والذئب العاوي، والغراب الجاثم على الجيفة، والأسدان اللذان يلتهمان بعضهما .. كلها تشير إلى قضايا إنسانية ومصرية، وهى مدخل المثال إلى دنيا الأسلوب التعبيرى والرمزى، كما كانت مدخلا لرواد التعبيرية الاجتماعى الألمانية أمثال ماكس بيكمان (١٨٨٤ - ١٩٥٠)، الذى كان يرمز للإنسان بالحيوان وهو مدخل قديم رسم المصريين الأوائل مجلس الفئران، التى تريد تعليق الجرس عنق القط كما روى به الفيلسوف الهندى بيدبا قصص كتيبة ودمنة، عالم الحيوان لكنها ترمز لما يقع بين البشر وموجهة إلى الملوك والساسة، ليتخذوا من أحداثها عظة وحكمة.

مضى هجرس يجسد خلجات نفسه وخواطر عقله وصور خياله .. وإذا كان مختار قد مزج بين شاعرية الفرنسى أوجست رودان (١٨٤٠ - ١٩١٧) وجلال التمثال المصرى القديم، وكان السجينى يمد جذوره إلى مبادرات مختار الرومانسية، مستطردا إلى أساليب تكعيبية وتجريدية، تؤكد قوة تعبير موضوعاته التى تناولت القضايا المحلية والإفريقية والإنسانية.

فإن حسين هجرس يجمع بين عدة أساليب، ويغوص إلى جوهر المعانى الإنسانية، ويحدثنا بلغة المشاعر والأحاسيس، التى نلمسها فى الخطوط المنحنية والحيوية الدافقة، التى تضفى الحركة الدرامية على تماثيله النابتة، حتى ليخيل إلينا أنها كائنات رأيناها من قبل، مع أنها تتسم بالبلاغة المفرطة، حيث إسقاط التفاصيل عن الملامح إلى أقصى حد، فلا يبقى من الكائنات سوى الروح، والتعبير المجرد، الذى لا يخطئه الحس الإنسانى بحال من الأحوال.

لما كانت التكاليف الفنية فى العالم الثالث، تلقى على عاتق الموظفين وأساتذة الفنون دون غيرهم فى معظم الأحوال، لم تتح الفرصة لفناننا الكبير لإظهار مواهبه وإثبات نبوغه وتأكيد مكانته بعمل ميدانى صرحى كبير، وظل يخوض بحار الإبداع كفنان حر غير مقيد بمنهج أو تعاليم أو فلسفة وكم دفع ضريبة الحرية الإبداعية من حرته الشخصية.

ربما كان يصور حياته الذاتية حين أبدع تمثال «الجمال» أثناء إقامته فى معسكرات

الفلسطينيين بسوريا سنة ١٩٨٨، تشكيل مباشر فى الجص بارتفاع ٩٠ سم بلا أى تفاصيل، يجمع بين القيم الاستطيقية والمضمون الاجتماعي، فى مجسم إنسانى الهيئة، يحمل شيئاً ضخماً يتخذ مكان الرأس والكفين فى تعبير بليغ فصيح عن جوهر حركة السير، والصلابة فى مواجهة الصعاب، كأنه صياغة تشكيلية للنشيد الفلسطينى القائل: فى يدي غصن الزيتون وعلى كتفى نعشي... وأنا أمشى وأنا أمشى.

إلا أن الفلسفة الاجتماعية الليبرالية لدى هجرس ليست وليدة اليوم، بل كانت منذ البداية وراء التأثير القوى والحيوية الدافقة فى إبداعه المبهز، فالموهبة تتألق حين تجد ما تقوله، وتكشف عن عطائها فى الأسلوب والصياغة وحيل الصنعة، وتطرح معايير استطيقية وجمالية حديثة تناسب المتغيرات الثقافية، ولو تأملنا تماثيله الباكزة سنة ١٩٤٧ منذ ٤٣ عاماً للمسنا كيف استلهم البيئة المحلية للتعبير عن أرفع القيم الإنسانية وعذابات الطليعة فى كل العصور، نلمس هذه المعانى من خلال تشكيلات مبتكرة غير مسبوقة، ومعايير فنية جديدة ذات أصول كلاسيكية رصينة، فقد أبدع حينذاك، سلسلة تماثيل من طراز السهل الممتنع، مستقاة من مشاهد المراكبية، الذين كانوا ينتشرون على ضفاف النيل أيام التحاريق قبل بناء السد العالى، يسحبون مراكبهم الشراعية المحملة بالبضائع، بعد أن عزت الريح وأبطأ التيار .. يشدون الحبال الغليظة إلى الخصور والصدور ويندفعون إلى أمام، يكادون ينكفئون على الوجوه، لولا أن الحبال قوية وضخمة وطويلة، التى تكاد تلخص كل الجسم البشرى الجالس فوق القاعدة، تتدلى لكى ترتفع كأننا مهزوما لا نراه، لكننا نكاد نسمع استغاثته، مع أننا فى الوقت نفسه نشعر بأن صاحب الذراع الممدودة يبذل أقصى ما يستطيع من طاقة وجهه دون جدوى.

تعتبر هذه التحفة من روائع الإبداع المعاصر، ليس فقط لفرط حداثة تكوينها وخروجها على مألوف التقاليد الكلاسيكية، أو لإهمال الملامح وتعميم التضاريس، وإسقاط التفاصيل وبلافة الصياغة، ولكن أيضاً لقوة التعبير ووضوح المضمون وتكامله مع الشكل فى وحدة مدهشة، قلما نلتقى بمثلاً فى المجسمات الحديثة.

بالإضافة إلى الإثارة والجاذبية واستنفار خيال المتلقي، ورفع معنوياته وتزويده بقيم جديدة تعوضه عن القيم التي فقدتها أثناء التغيير الثقافي الذي لم يتبلور بعد! أمضى هجرس عشر سنوات متوالية مرافقا لمنظمة التحرير الفلسطينية، معايشا لواقع حياتها ومتصلا بقضية الحرية.. أبدع خلال تلك السنوات عددا من التماثيل تجسد أرفع معاني الفداء والانتماء والتضحية، نحتها في الخشب تارة وفي الحجارة تارة وشكلها بالجص المسلح بالسلك والأسياخ تارة ثالثة.

نزع إلى سهل البقاع سنة ١٩٧٨ وشيد مشغلا حافلا بالأدوات والخامات وأفران الخزف، فالتف به شباب المقتلون تلاميذ وحواريون، يعلمهم ويرعى مزاياهم ويدخل البهجة على قلوب المعوقين وبيت الحركة الفنية بينهم تطف من جفاف العيش بين رائحة البارود وأشلاء الضحايا، أقيمت المعارض الفنية وعقدت الندوات الثقافية، والتقى مثالنا الكبير بالأمثلة الحية لما يشعر به من قيم إنسانية، فجدد خياله في سلسلة من التماثيل، تتسم بجزالة المعنى وقوة المضمون وواقعية الموضوع، بالرغم من البعد الشاسع الذي يفصلها عما يعرف بالمحاكاة، إلا أن البلاغة التجريدية للواقع الثري، تحتفظ بسحرها وطاقتها وأشعاعها وعمقها.. على عكس التجريد العبثي الذي ينتجه مثالون ورسامون بين جدران أبراجهم العاجية!

لكن الاجتياح الإسرائيلي ما لبث أن اكتسح جنوب لبنان فجأة كالإعصار وزحفت دبابات الصهيونية على سهل البقاع، لتطفئ شعلة الثقافة الإنسانية التي أضاعها هجرس في مشغله.. فحطم تماثيله وللم ما خف من متاع، مضى بزوجه وأولاده في ضوء القمر في جنح الظلام، يخرق طريق القصر سيرا على الأقدام طوال سبع ساعات في أحد أيام الصيف، سار في خط متعرج للتمويه على الأعداء، مستترا بأطلال الآثار الرومانية القديمة.. حتى بلغ حدود سوريا وقد أخذ التعب منه ومن جماعته كل مأخذ.. هناك حملته سيارة إلى حيث استقر مرة أخرى في رحاب المنطقة في قرية «المنارة» التي كانت منطلقا للانتفاضة فيما بعد، وأقام مشغله وأفرانه من جديد.. ليكون قبلة فتيان الفدائيين نوى المواهب الإبداعية.

هذه المواجهة التي استمرت حتى عام ١٩٨٨، بين محمد حسين هجرس وأعماق

قضايا عالما العرابي ومأسنيه، وصراع الموت والحياة.. بين القهر الصهيوني وحقوق الإنسان، كان لها أبعاد الأثر على بلورة المضمون الإنساني الذي تنضج به تماثيل هجرس، منذ التحاقه بمدرسة الفنون الجميلة العليا سنة ١٩٤٦ قبل سقره إلى إيطاليا.. هذه المواجهة الأخيرة طوال عشر سنوات متوالية، وما حفلت به من تجارب مريرة، أتاحت لأسلوبه الإبداعي الأصيل أن يتألق بالموهبة العريقة المصقولة ويسفر عن إبداع يلبي احتياجات التغير الثقافي الذي يجتاح العالم بجميع أركانه.. إذ أن تماثله تضع لبنة في صرح فن التمثال الحديث ، وكيف يرقى الشكل إلى مستوى الركن والمضمون ويصبح مدخلا لفن التمثال الحديث.

«الفزاعة».. أو «البيع».. تمثال يجسم الخوف والهلع والقوة الغاشمة البلهاء، مجرد تجاوزيف ونتوءات وتضاريس، في تكوين رباعي حركي الهيئته، يتضمن الرهبة ويسترجع صور الطواطم البدائية وما تشع من سحر غامض، وما يحوطها من أساطير وخيال ، تتشابك خطوطه الخارجية والداخلية، كأنها خيط العنكبوت ، تعكس إحساسا بالاطراف المبسوطة، في تكامل متزن يحمل معنى الهجوم الذي لا يقهر ، يساعد اللون الأبيض على إظهار تفاصيل دقيقة وتجاوزيف غامضة تنم عن مواقع الرأس والبطن والأطراف، وتوحى بجناحين أو ذراعين ينتهيان بقبضتين مضمومتين، كأنهما ملوثتان بشئ خطير، والتمثال تشكيل مباشر بالأسياخ والأسلاك والجص، بارتفاع ٩٠ سم (سنة ١٩٧١)، في تعبير قوي مجرد عن السجن والعذاب والهول، الذي يلقاه الفلسطينيون في أرضهم المحتلة، أو يلقاه الشرفاء كلما غابت حقوق الإنسان.. يعتبر هذا التمثال من أنجح الجسمات ذات الطابع التعبيري المجرد، التي ظهرت بين المثاليين العرب في العصر الحديث.

بنفس الأسلوب، أبدع هجرس في عام ١٩٧٦ سلسلة من التماثيل الجصية الواقفة على ساق واحدة، لها سمات الكائن الحي، لكنها ليست إنسانا أو حيوانا أو نباتا، لا يدهش المتلقي لرؤياها، لأنه يلمس فيها تجسيدا لأحاسيسه الداخلية، وتعبيرا حيا عن الحركة اليائسة لكائنات ترقص على صفيح ساخن، فهي على قدر كبير من الواقعية، والتكامل المثير بين الفراغات والمساحات المسطحة، والأوزان اللطيف الذي يتيح للحركة

المجسمة الثبات على قائم واحد، فى تعبير غريب عن الهلثة النفسية، التى يسقط فى حباتلها الإنسان القوى حين تؤخذ عليه السبل، تجسيدا لمشاعر تتناقض مع ما تحدثنا عنه فى سلسلة تماثيل «المراكبية» ومع مزيد من بلاغة التعبير الشكلي، إلا أن إبداع هجرس بوجه عام، يتميز بسمة نلقاها فقط فى أعمال كبار المثالين، خاصة ميكل انجلو (١٤٧٥-١٥٦٤)، حيث نحس بأن التماثيل فى فترة سكون بين حركتين، لن تلبث أن تهب واقفة لتمضى لحال سبيلها، بلا اطراف أو ملامح كأنها كائنات حية غريبة، لكنها مألوفة لعيوننا، قريبة من نفوسنا، تعود هذه السمة الفريدة إلى صدق التعبير ومهارة الأداء، والقدرة الخارقة على التحديث بلغة الشكل المستمد من جوهر الطبيعة والحياة، والقدرة التى تجلت قبل أن يبلغ العشرين، فنذر لها حياته وصقلها بالدراسة فى مصر ١٩٤٧، وإيطاليا ١٩٥٠، وبولندا ١٩٥٥، وأقام معارضه فى عديد من الدول العربية والأوروبية، كان آخرها فى موسكو سنة ١٩٨٥، ثم فى القاهرة فى قاعة إختاتون فى الأيام الختامية للعام الماضى ١٩٨٩.

وجدير بالذكر أن الفنانة المعروفة صفية حلمي، رفيقة فكر وزميلة طريق للفنان الكبير منذ عام ١٩٦٢، وقد أسفرت تلك الرفقة الثقافية الإنسانية عن إنجازات مهمة لكل منهما، من خلال المركز الإبداعى الذى أسسناه فى حلوان، وتخرج فيه عدد من شباب الفنانين الحواريين.

تماثيل محمد حسين هجرس، تخاطب فينا فطرتنا الأولى التى لا تخطئ الإحساس، تماثيل لا تقرأ (بضم التاء) ولكنها تقول.. ففى تمثال «جذور البطاطا» يصور فى بلاغة مدهشة انحناء الفتاة الفلاحة على أرض الحقل، لتنزع بكل قوتها شواشى الثمار المدفونة، تجذبها فى عنف يتجلى فى الخطوط المنحنية والذراعين المنبثقين من الجسد النحيل المتوتر فى صبر نافذ - مع إغفال جميع التفاصيل والملاح والاطراف، تصوير شبه مجرد للرغبة الجياشة المندفعة نحو الأرض كمصدر للحياة.. لا يتضمن هذا التكوين ما يحاكى الواقع، سوى إشارات طفيفة تكاد تختفى، فى غمرة الإشعاع السحري الخيوى الحركي، الذى يتفجر به التمثال.. شأن كل رواهه.

كأن (الأزمة) فى مكان آخر غير الشعر

قاسم حداد

أحب أن أسأل أولاً:

لماذا ينبغي أن تكون ثمة أزمة فى الشعر العربى؟

لا أجدنى منسجماً مع استعمال تعبير (أزمة) عندما يتصل القول بلحظة الشعر الراهنة.

ريما لأننى لا أرى المشهد والتجربة بالصورة التى يقترحها علينا سؤال الندوة ومصادره.

كلمة «الأزمة» ليست سوى مصطلح فى ذهن السؤال أكثر مما هى معطى موضوعى فى الواقع، وهى، على الأرجح، معطى لـ:

– موقف محافظ منسب،

– مرصود بغياب أو تغييب للفعل النقدى الرصين،

– مروج له بصحافة ثقافية متواضعة الأدوات خفيفة، المعرفة تكرس المصطلحات الخاطئة طوال الوقت.

منذ أكثر من نصف قرن ونحن نتعرض لمفردات ومصطلحات يتم تداولها بالية مفرطة، ويخفة لا تحتتمل، وغالباً ما تفتقر إلى دلالات واضحة المعالم أو مكتملة المعنى.

ولعل أسطح مثال على ذلك تعبير (الحداثة) الشائع تداوله، والذي لم نتمكن حتى الآن مع الاتفاق بشأن معناه ودلالته فى سياق الثقافة العربية.

وعندما تسارعت التفجرات التعبيرية، فى شكل انزياح نوعى لمفهوم اللغة الشعرية، يبتكره الشاعر استجابة لمخيلة تتجاوز مألوف المصطلح النقدي السائد، عند ذلك أخذ البعض (ومعظمهم ممن يرفض المعنى الجوهرى للحداثة بمعنى الاتصال بالمستقبل) يكرس وصف اللحظة الراهنة باعتبارها أزمة.

وفى هذا السلوك نزوع نحو التماهى مع التقليد بأقنعة نقدية مختلفة، تصب غالباً فى رفض حرية التعبير والخروج عن التخوم المعروفة للقول الأدبي. فعندما نستخدم تعبير (أزمة) كوصف قدحى للتجارب الشعرية الموعلة فى التنوع، سوف نجد أنفسنا (بحسن النية وسونها) فى سياق المتحفظ أمام ما تذهب إليه المخيلة الشعرية، ونكون بالتالى ضحية الاندفاعات السلفية التى تحجر الحريات بشتى تجلياتها، وفى مقدمة هذه الحريات حرية التعبير الأدبي.

أقول هذا،

لا لكى أطلق حكم قيمة على التجارب الشعرية التى نشهد تنوعها وتفاوت درجات الإبداع فيها، لكن لكى أذهب إلى فتح الأفاق أمام هذا التنوع والاختلاف، دون أن يخالجنى أى قلق سلبي تجاه المشهد الشعري.

لهذا فقط أحب أن أتوقف أمام تعبير (أزمة) الذى يجرى تداوله فى السنوات الأخيرة، لتصوير الواقع الشعري كما لو أن الأفاق مسدودة أمام جميع الاجتهادات التعبيرية الجديدة، والتى شخصياً لا أجدها، (إذا تميزت بالوعى والموهبة)، تشير إلى أفق مسدود فى مشروعها الإنسانى، هذا المشروع الذى يمثل التعبير الشعري أحد أهم وأجمل تجلياته.



لكن عند محاولة التعرف على ما يشير إلى (أزمة) ما فى المشهد الشعري، لن يكون مفيداً التوقف عند الكلام عن ظواهر السطح العابرة، مثل استسهال الكتابة تحت طائلة الخروج من الوزن إلى النثر، وغياب حكم القيمة النقدية، وخفة ميزان النشر،

وسيادة نقص المواهب، وإشكاليات العلاقة بالقارئ.

كل هذه الجوانب، برغم أهميتها المحدودة، إلا أنها قضايا نسبية لا تصلح لأن تكون أحكاماً قيمة ولا أسئلة نقد جوهرية تطرح على مجمل التجارب الشعرية، بسبب طبيعتها المتغيرة والقابلة، كما أنها نتائج لتحولات أكثر أهمية وعمقاً فى المشهد الشعرى العربى.



على الأرجح أن الأزمة سوف تتمثل دائماً فى المستوى الأعمق من المسألة، حيث نتأكد من أن الأزمة ليست فى الشعر، وخصوصاً ليست فى التجارب الشعرية الجديدة بالذات، ولكن فى مكان آخر من المشهد الشعرى، والأرجح أيضاً أن الأزمة قد بدأت مبكراً وفى زمان آخر من المشهد نفسه.



لقد بدأت الأزمة منذ الصدمة الأولى الناتجة عن التحولات النوعية فى المفاهيم الشعرية الجديدة التى انزاحت بالكتابة الشعرية عن المصادر القديمة لمفهوم الشعر فى بنية المعرفة الثقافية العربية بالذات، انزاحت فى منعطفات بالغة العمق والدلالة بأشكال يصعب تفاديها.

(١) فعندما لم يعد الشعر هو (الكلام الموزون المقفى)، (حسب العرب القدماء)، سوف تبطل إمكانية التعامل مع الكتابة الجديدة بأى أدوات واليات نقدية تحاول ترميم صدمة ذلك الخروج الفادح عن تلك الحدود، سوف تبدأ الأزمة من تلك اللحظة.

(٢) وعندما تأخذ الذات الشعرية مكانها الطبيعى والمشروع من تجربة النص بدل الموضوعية (حسب العرب المحدثين)، سيعتذر قبول شروط الواقع بوصفها حكم قيمة شعرية على واقعية الكتابة، ناقضة الإرث الكثيف من تقييد الفن بالحياة، سوف تبدأ الأزمة من تلك اللحظة.

(٣) وعندما يتحول مفهوم الصورة الشعرية من كونها (تجسيداً للمجرد) حسب النقد الشعرى القديم، إلى تجريد لا متناهى الخيلة، بوصفه حقلاً مفتوحاً لحريات الخلق

الفني، ليصبح فن ابتكار الصور قيمة شعرية حرة تأخذ مكان الحدود القديمة لشرط الشعر،

سوف تبدأ الأزمة من تلك اللحظة.

٤) وعندما يعاد النظر في منطقية الدلالة وتبادل الأدوار البالغ النشاط بين الدال والمدلول، لن يسعفنا التفسير لشرح ما يحدث من تسارع المبادرات الشخصية التي يحققها الشاعر في قصيدته، فيما يعتمد فن النقائض في علاقته الكونية بأشياء العالم، مقترحاً اللعب خارج النص،

سوف تبدأ الأزمة من تلك اللحظة

٥) عندما يقترح جيل التحديث الشعري في الخمسينيات والستينيات إلحاداً غير معلن بالتقليد الموروث، ثم تأتي أجيال التجديد وتجهر بإلحادها الفني بالإرثين القديم والحديث معاً ودفعة واحدة، معلنة، في أكثر تجاربها موهبة ورصانة، حقها الكوني في البحث الحر عن لغتها وأشكال تعبيرها، متفادية شرط المستقرات والثوابت الفنية والثقافية كما لو أنها أيديولوجية دينية ومتعاليات مقدسة،

سوف تبدأ الأزمة من تلك اللحظة.

٦) وعندما يتفاقم الإخفاق الحديث وهو يكرر استعائته بشتى مدارس النقد الغربي (من الشكلائية الروسية، والنقد الجديد، والبنوية والتفكيكية...) محاولاً مجارة تسارع الابتكار في شعرية الكتابة العربية الجديدة لأنه، على الأرجح، كان يفعل ذلك دون أن يدرك أهمية طرح أسئلته على النصوص الشعرية العربية، قبل الاستعانة بجاهزية الأجوبة الغربية، مما سيجعل ذلك النقد يقف في هامش النص، عند هذا ستكون الأزمة في المكان الآخر من المشهد العربي، وهو الطرح النقدي الذي يتحرك ناظراً إلى التجربة الشعرية من خارجها،

سوف تبدأ الأزمة من تلك اللحظة

٧) وعندما تظل مناهج الدرس (في كل مراحل التعليم) مخلصة لمفاهيم النقد الشعري القديم، متحصنة ضد كل المحاولات الفردية التي تقترح الصنيع الشعري الجديد على بنية الأجيال الجديدة، سيتحول ذلك، بآلية بالغة الفداحة، إلى تراكم هائل من قراء



(إذا قرأوا) يعتبرون الشعر (غير الموزون واللامقفى) هو بمثابة الخطيئة التي يتوجب تفاديها،

سوف تبدأ الأزمة من تلك اللحظة

٨) وعندما تتفاقم الأصولية الثقافية في المجتمع العربي، لتسفر عن سلوك إقصاء عنيف لجميع أشكال التعددية، ستكون فكرة المغايرة والاختلاف في أساليب الكتابة والتعبير الفني أحد أهم العناصر الصادمة لبنية القبول، وتستدعى قانوناً يكرس الارتهاق الاجتماعي لفكرة النموذج الواحد، وأن كل تعدد هو خروج صادم يغذى الكلام عن أزمة في الشعر وليس في المجتمع،
سوف تبدأ الأزمة من تلك اللحظة.

العبودية المختارة

تأليف الكاتب الفرنسى،

إتين لابويسيه (١٥٣٠ - ١٥٦٣)

ترجمة، عالم النفس المصرى

الدكتور / مصطفى صفوان

توفيق حنا

هذه رحلة خاطفة فى هذا الكتاب المهم والجدير بالقراءة، وهو من تراث القرن السادس عشر فى فرنسا.

صدرت ترجمة هذا المقال عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٢.

وهذا الاختيار يستحق من القارئ العربى فى كل مكان كل الشكر والتقدير.

مؤلف هذا المقال عن «العبودية المختارة» الكاتب الفرنسى - صديق مونتaigne صاحب «المقالات» إتين دى لابويسيه.. ألفه عام ١٥٤٨ وكان فى الثامنة عشرة من عمره الذى انتهى سريعا عام ١٥٦٣..

ولقد بذل الدكتور مصطفى صفوان جهدا صائقا شكورا فى نقل هذا العمل الفريد إلى اللغة العربية.. مع دراسة جادة شاملة للتعريف بهذا

الكتاب.. وبالإضافة إلى هذه الدراسة هذه الهوامش التي تفسر للقارئ كل ما يساعده على فهم ملامح هذا القرن الغنى والمزج بأحداثه وثوراته.. القرن السادس عشر..

وفى السطور الأولى يقول مصطفى صفوان وهو يحدثنا عن القرن السادس عشر: كان القرن السادس عشر، وهو القرن الذى ولد فيه «إتين دى لابويسيه» القرن الذى طمرت فيه أوروبا فصارت إلى ما هى عليه من الغلبة والرخاء..» حتى يقول وهو يحدثنا عن هذا الاختراع العظيم الذى عهد لهذا الرخاء ولهذه الغلبة وهو اختراع الساعة..

«إن اختراع الساعة لم يغير فقط من العلاقات الاجتماعية بين أعضاء الطبقات المختلفة وأعضاء الطبقة الواحدة..

بل إن المجتمع كله قد انتقل من زمن لم يكن يفصل عن العبادة ولم يكن الناس يتعرفون مواقيته من شروق يعلنه صياح الديك إلى غروب يؤذن بالظلمة إلا بقرع النواقيس فى أجراس الكنائس.. إلى زمن تقسمه إلى وحدات متساوية دقائق الساعات المشيدة فى الميادين العامة بأمر الدولة.. مثل مملكة فرنسا حيث كانت الساعة المقامة على رصيف السين المعروف حتى اليوم برصيف الساعة تدق دقائقها المنتظمة منذ عام ١٣٧٠م.

ويحدثنا المترجم عن حياة المؤلف:

«ولد لابويسيه بهذا القرن الذى بدأ ولما تنقضى بضعة أعوام على وصول كريستوفر كولومبوس إلى سواحل أمريكا (١٤٩٢م) وفاسكو دى جاما إلى الهند (١٤٩٨م)..

ولد فى الأول من نوفمبر عام ١٥٣٠م بمدينة سارلا إلى الشرق من بوردو.. إلا أن أباه أدركه القدر وهو طفل فتولى أمره عمه، وكان من رجال الكنيسة المتصلين فى اللاهوت والآداب، فنشأ إتين الذى بدأت معالم ذكائه الخارق تبين وهو لما يبلغ العاشرة على تقديس «الإنسانيات» اليونانية واللاتينية.. التحق بجامعة أورليان لدراسة القانون تأهيلاً للاشتغال بالقضاء..

ويقول المترجم:

«حصل لابويسيه على درجة الجامعة قى ٢٣ سبتمبر عام ١٥٥٣م وحصل من الملك هنرى الثانى على تصريح يبيع له شراء حق العمل قاضيا ببرلمان بوردو قبل بلوغ السن القانونية (وهى الخامسة والعشرين) وبدأ ممارسة أعماله بها بعد الامتحان فى ١٧ مايو ١٥٥٤م، فلما جاء مونتنى ليعمل هو أيضا قاضيا بهذه المحكمة عام ١٥٥٧، انعقدت بين الرجلين الصداقة التى خلد مونتنى ذكرها فى مقالاته».

وعن الملك هنرى الثانى يقول المترجم:

«كان الملك فى هذا الوقت (ديسمبر ١٥٦٠) طفلا فى العاشرة، وكان زمام الحكم بيد أمه كاترين دى ميديسيس وكان هم هذه المرأة الإيطالية الأول هو الحيلولة دون انقلاب الصراع الدينى إلى حرب أهلية تهدد النظام أو الملك كله».

وقبل وفاته بعام واحد أى فى عام ١٥٦٢ حين ظهر مرسوم ١٧ يناير ١٥٦٢ القاضى بترك حرية العبادة لاشياع كالفن (البروتستانت) دون اعتبارهم هراطقة، لم يتردد لابويسيه أن يكتب مذكرة شرح فيها النتائج التى تنجم عن المنازعات الدينية وبين نظر ثاقب - يقول المترجم - كيف يؤدى الردع الدموى لا إلى القضاء على الأعداء بل إلى تفاقم العدواة تفاقمًا يهدد البلاد بحرب أهلية تحرم الدولة من صفوة العقول» وعن نهاية رحلة لابويسيه القصيرة فى هذا العصر المضطرب المزحم بكل ألوان الصراع الدينى يحدثنا المترجم: «وبعد ذلك نزل به مرض فطلب نقله إلى أرض تملكها امراته، ولكن الوهن الجاه إلى النزول عند صديق كانت تصله أواصر المصاهرة، على بضعة كيلو مترات من بوردو - حيث كتب وصيته تاركا مكتبة لمونتنى عنوانا على صداقته، وفى ١٨ أغسطس لفظ نفسه الأخير ومونتنى بجانبه».

ويحدد لنا المترجم فى مقدمته الشاملة والمهمة تاريخ نشر هذه الوثيقة الثورية التى لعلها كانت الشرارة الأولى للثورة الفرنسية (١٧٨٩م) ..

«لم يلبث مونتنى أن نشر عام ١٥٨٠م مع الطبقة الأولى لكتابه الخالد «المقالات» أعمال صديقه الأدبية، وكانت قسمين: شعر نظمه فى مقتبل العمر وترجمات عن المؤرخ اليونانى كينوفون وأخرى عن بلوتارك.. ولكن مونتنى لم ينشر أعمال صديقه

النثرة» ويبرر مونتنى عدم نشر «مقال فى العبودية المختارة» يقول:
«لقد عدلت عن إنزال هذا العمل.. لأنى رأيته قد خرج إلى الضوء قبل ذلك» ويقول
مصطفى صفوان:

«الراجح أن لابويسيه كان قد قرأ «مقال فى العبودية المختارة» على بعض أقرانه
بجامعة أورليان وأن بعضهم نسخوه، ومنهم من كان أو صار من أشياع كالفن
(البروتستانتى)». وعن هذا المقال يقول مونتنى حتى يبعد عن صديقه تهمة معاداة الملكية الكاثوليكية
والثورة عليها:

«كتبه على سبيل التمويه فى مطلع شبابه إشادة بالحرية فى وجه الطغيان».
ولكن من المحتمل أن هذا الشاب الثائر ضد الطغيان قد تأثر بهذه الثورات الشعبية
التي ازدهرت بها تاريخ العصور الوسطى.. ويقول المترجم:
«وكان أهم هذه الثورات وأشهرها الثورة التي وقعت فى المنطقة التي تقع فيها
باريس.. وفى عام ١٥٤٨ أي حين كان لابويسيه فى الثامنة عشرة من عمره اندلعت
فى لاجوين (وهى الأقليم الذى نشأ فيه مؤلفنا وعمل قاضيا بعاصمة بوردو) ثورة
اجتاحت جنوب فرنسا كله» وبدأت بهذه الثورة صفحة جديدة فى تاريخ ثورات
الفلاحين بأوروبا».

ويفسر لنا المترجم سبب قيام هذه الثورة التي من المحتمل أن تكون وراء كتابة هذا
المقال - المنشور: «لم تكن ثورة على نبيل أو عدد من النبلاء بل ثورة ضد الدولة، فقد
فرض الملك فرنسوا الأول عام ١٥٤١م ضريبة على الملح وهى ضرورة حيوية لحاجة
الفلاحين إليه لتجفيف اللحوم تهيؤا للشتاء».

ثم يقول: «فى عام ١٥٤٨ لم يكتف الفلاحون بطرد الجباة المفقوتين بل تعقبوهم إلى
المدن حيث ديارهم ومراكز أعمالهم فحاصروا بعضها واستولوا على البعض الآخر
بينها مدينة بوردو نفسها، وهناك أوقعوا الموت بكل من رأوه من الجباة أو توهموا أنه
متهم».

وانتصرت ثورة الفلاحين.. ويقول المترجم:

«وفعلا رفعت الضريبة فى سبتمبر ١٥٤٩» ويقول مصطفى صفوان مؤكدا تأثر المؤلف بهذه الأحداث: «لأشك أن لابويسيه قد تابع هذه الأحداث وأن هذه الظاهرة قد استوقفته.. ولا أشك إذن فى أن لابويسيه قد كتب عن العبودية المختارة وهو فى الثامنة عشرة من عمره بعد ثورة الفلاحين».

وأعود إلى الإجابة عن سؤال ذكرته سابقا متى ظهر «مقال فى العبودية المختارة». «مقالات مونتني ظهرت لها طبعة جديدة عام ١٧٢٧ أشرف عليها بييركوست فادرج فيها أعمال لابويسيه النثرية «المقال فى العبودية المختارة» ، فكانت هذه هى المرة الأولى التى يظهر فيها هذا العمل مصحوبا باسم مؤلفه - بعد مائة وأربعة وستين عاما من وفاته»

ثم يقول المترجم الذى جاءت ترجمته الأمينة بالإضافة إلى هذه المقدمة الشاملة مع هوامش الترجمة.. عملا باقيا وإضافة بناءة للمكتبة العربية.. يقول وكأنه يؤكد علاقة مقال لابويسيه بالثورة الفرنسية:

«فى نهاية القرن الثامن عشر عاد المقال إلى الظهور فى كتابات ومنشورات شتى وفى صور مختلفة.. مثال ذلك أن «أغلال العبودية» الذى أخرجه مارا فى طبعة جديدة بباريس عام ١٧٩٢ بعد طبعته الأولى بلندن عام ١٧٧٤ قد حوى صفحات متعددة بدت مستوردة من «العبودية المختارة» حتى أن البعض تحدث عن «السرقة الأدبية».



ويوضح لنا المترجم هدف لابويسيه من هذا المقال - المنشور الذى كتبه وهو فى الثامنة عشرة من عمره:

«يشرح لابويسيه هدفه قائلًا إنه إنما ينبغى أن يفهم كيف أمكن أن نرى الملايين من البشر يحتملون أحيانا طاغية واحدا نون أن تحملهم على ذلك قوة أكبر بل هم فيما يبدو قد سحرهم وأخذ بالبابهم مجرد الاسم الذى انفرد به البعض...»

ويتساءل المترجم على لسان صاحب المقال:

«لم كان الناس لا يفتون فى مجال الحياة السياسية عند تكليف الحكام ومحاسبتهم وجزائهم بل يذهبون إلى إخراجهم عن حدود الأخروية والمساواة؟»

ويتساءل المؤلف أن هناك احتمالاً أن يكون خضوع الملايين لا اختباراً بل خضوعاً للقوة.. ويرد على هذا الاحتمال فى حسم واضح:

«أى قوة والطاغية واحد بينما محتملوه على كرهه بالملايين؟ أنقول إنه الجبن؟ لقد يخشى اثنان واحداً ولقد يخشاه عشرة.. فأما ألف مدينة أن هى لم تنهض دفاعاً عن نفسها فى وجه واحد فما هذا بجبن، لأن الجبن لم يذهب إلى هذا المدى كما أن الشجاعة لا تعنى أن يتسلق امرؤ وحده حصناً أو أن يهاجم جيشاً أو يغزو مملكة. فأى مسخ من مسوخ الرذيلة هذا الذى لا يستحق حتى اسم الجبن ولا يجد كلمة تكفى قبحه والذى تنكر الطبيعة صنعه وتأبى اللغة تسميته».

وتنتهى مقدمة المترجم المصرى (٦٦ صفحة) بهذه الكلمات:

«إن مستقبل هذا البلد، إذا كان لكلمة «المستقبل» معنى، مرهون فى المحل الأول بظهور طبقة من الناس لا عمل لهم سوى الفكر والكلمة، ولا قضية لهم إلا التسامح الفكرى».



فى بداية مقاله عن العبودية المختارة (وكم كان المؤلف موفقاً فى اختيار هذا العنوان لمقاله - المنشور) يحدد لنا المؤلف إثنين لأبوسية هدفه من عمله:

«لست ابتغى شيئاً إلا أن أفهم كيف أمكن هذا العدد من الناس، من البلدان، من المدن، من الأمم أن يحتلوا أحياناً طاغياً واحداً لا يملك من السلطان إلا ما أعطوه ولا من القدرة على الأدنى إلا بقدر احتمال الأدنى منه، ولا كان يستطيع إنزال الشر بهم لولا إثثارهم عليه بدل من مواجهته».

ثم يقول فيما يشبه الثورة ضد هذا النوع من الصبر والخضوع أو الخنوع. أنه لا مرجل حقاً وأن انتشار انتشاراً أدعى إلى الألف منه إلى العجب أن نرى الملايين من البشر يخدمون فى بؤس وقد غلت أعناقهم دون أن ترغمهم على ذلك قوة أكبر.... ثم يقول وكأنه يحاول أن يجد سبباً لهذا الذى يحدث فى الواقع...: «إن ضعفنا نحن البشر كثيراً ما يفرض علينا طاعة القوة ونحن محتاجون إلى وضع الرجاء فى الأرجاء مادامنا لا نملك أن نكون إلا قوى».

ويشتد سخطه وترتفع درجة ثورته ويتوجه إلى السماء يسألها أن تلهمه الإجابة على تساؤلاته:

«ولكن ما هذا يا ربى؟ كيف نسمى ذلك؟ أى تعس هذا؟ أى رذيلة أو بالأصديق أى رذيلة تعسة؟ أن نرى عددا لا حصر له من الناس لا أقول يطيعون بل يخدمون، ولا أقول يحكمون بل يستبد بهم، لا ملك لهم ولا أهل ولا نساء ولا أطفال بل حياتهم نفسها ليست لهم! أن نراهم يحتملون السلب والنهب وضروب القسوة لا من جيش ولا من عسكر أجنبى.. بل من واحد لا هو هرقل ولا شمشون. (ولهذا أضيف إلى عنوان «العبودية المختارة» هذا العنوان الفرعى «ضد واحد» .

والحل الذى يراه هذا الشاب الفرنسى الثائر الذى كان يدرس القانون فى جامعة أورليان.. الحل:

«الاستكين البلد لاستعباده، ولا الأمر يحتاج إلى انتزاع شىء منه بل يكفى الامتناع عن عطائه.. كل ما يقتضيه الأمر هو الإمساك عما يجلب ضرره..»

ثم يقرر هذه الحقيقة الاجتماعية وكأنه يصدر حكما: «الشعوب إذن، هى التى تترك القيود تكيلها أو قل إنها تكبل أنفسها بأنفسها، مادام خلاصها مرهونا بالكف عن خدمته..

الشعب هو الذى يقهر نفسه بنفسه..

هو الذى ملك الخيار بين الرق والعق فترك الخلاص وأخذ الغل».

هذا هو هدف لابيوسيه من مقاله.. ويؤكد هدفه هذا بهذا التشبيه بالنار:

«إن الشرارة تستفحل ناراها وتعظم، كلما وجدت حطباً زادت اشتعالا، ثم تخبو وحدها دون أن نصب ماء عليها، يكفى إلا نلقى إليها بالحطب، كأنها إذا عدمت ما تهلك، تهلك نفسها، وتمس بلا قوة وليست نارا.. كذلك الطفافة.. إن أسكتنا عن تموينهم ورجعنا عن طاعتهم صاروا، بلا حرب ولا ضرب، عرايا مكسورين، لا شبه لهم بشىء إلا أن يكون فرعا عدمت جذوره الماء والغذاء فجف وذوي» ثم يقول أخيراً لهذه الشعوب المقهورة:

«أعقدوا العزم ألا تخدموا تصبحون أحراراً، فما أسالكم مصادمته أو دفعه بل

محض الامتناع عن مساندته، فتروته كتمثال هائل سحبت قاعدته فهو إلى الأرض بقوة وزنه وحدها وانكسر».

وكان هذا الشاب الثائر شاعر أو خطيب.. ويقول المترجم «إن العبودية المخفارة نص خلق كاتبه في آفاق البلاغة تحليقا جعل سانت بييف لا يرى فيه إلا نموذجا لامعا لما يكتبه الطالب النابغ في فصل البلاغة».

ولكن ناقدنا الأدبي الكبير توقف عند الشكل ولم يحاول أن يتجاوز الشكل إلى المضمون والموضوع كما يقرر المترجم!

وما أصدق ملامح هذا البورتريه الذى يقدمه لنا المؤلف لشخصية الطاغية وهو يقترب من نهاية مقاله عن «العبودية المختارة»!

«إن الطاغية لا يلقى الحب أبدا ولا هو يعرف الحب. فالصدقة اسم قدسى وجوهر طاهر، أنها لا تعرف لها محلا إلا بين الأفاضل ولا تؤخذ إلا بالتقدير المتبادل وليس بإغداق النعم. فالصديق إنما يأمن إلى الصديق لما يعرفه من استقامته. ضمانته هي استقامته وصدق طويته وثباته. فلا مكان للصدقة حيث القسوة، حيث الخيانة، حيث الجور. فالأشرار إذا اجتمعوا تأمروا ولم يتزاملوا ، لا حب يسود بينهم وإنما الخشية، فما هم بأصدقاء بل هم متواطئون» وكم هو صادق وحصيف رد الثعلب على الأسد الذى اصطنع المرض:

«كنت أزورك طواعية فى عرينك لولا أنى أرى وحوشا كثيرة تتجه أثارها قدما إليك وما أرى أثرا يعود».



قرأت الترجمة ووجدت كم كانت هذه الترجمة صادقة وذلك بعد أن أرسل لى الصديق الدكتور مصطفى صفوان من باريس الأصل الفرنسى الصادر عن دار النشر «جاليمار» عام ١٩٩٣ قدّمته أنى براسولوف.

ولا أنسى أبدا اللحظات الرائعة الثمينة التى قرأت فيها الترجمة ثم الأصل.. وهذه الكلمات تعبر عن تقديري لهذا العمل الذى قدمه المترجم للمكتبة العربية.

شخصيات سينمائية عربية تحلق فى آفاق العالمية

أمل الجمل

فى بادئة هى الأولى من نوعها على مستوى العالم العربى قامت إدارة مهرجان القاهرة السينمائى فى دورته التاسعة والعشرين وبفضل إشراف الناقد السينمائى يوسف شريف رزق الله المدير الفنى للمهرجان بالإحتفاء بالأجيال الجديدة من السينمائيين العرب. بشخصيات سينمائية عربية لم تستطع فقط تحطيم الصعوبات التى ثواجه عادة أى سينمائى عربى يحلم بصنّع سينما مختلفة. لكنها أيضاً اخترقت الحدود العربية والإقليمية وحققت نجاحاً ملموساً فى السينما العالمية.

تم تخصيص ثلاثة أقسام للسينما العربية إلى جانب قسم المسابقة الدولية. وقسم السينما الصينية التى كانت ضيف شرف المهرجان.. فى القسم الأول عُرضت أفلاماً للسينمائيين العرب الذين لمعوا فى السينما العالمية ومنهم "هانى أبو أسعد" وفيلمه "الجنة الآن" المرشح لجائزة أوسكار أحسن فيلم أجنبي.. الممثل الفلسطينى "محمد بكري" بطل الفيلم الإيطالى "خاص".. قُدِّم للمخرج اللبناني "جوزيف فارس" فيلم "روزو". ولـ "عمر نعيم" النسخة النهائية.. وللمخرج العراقى "سمير" فيلم "سنووايت". وللمنتج المصرى "جان زلوم" فيلمين أحدهما كندى "وعود كاذبة". والآخر فرنسى "اللس الشرطى".. للمخرج اللبناني "زياد دويرى" عُرض الفيلم الفرنسى "لى لى

تقول: "كما عُرض له الفيلم اللبناني "بيروت الغربية". وعُرض للمخرج المغربي "رشيد بن حاج" فيلم "الخبز الحافي" المأخوذ عن السيرة الذاتية للروائي المغربي الراحل "محمد شكري" الذي يلعب دوره الممثل الجزائري "سعيد طغماوي" ذلك الشاب الذي هجر دراسته صغيراً ليعمل في مهن عديدة قبل أن تلتقطه السينما الفرنسية ليعمل مع "كلود شايروك". وآخرين.

جاءت الفقرة الثانية بعنوان سينما عربية جديدة عُرض فيها الفيلم الجزائري المشترك مع فرنسا ويلجيكاً "تحيا الجزائر" للمخرج "نادر موكن شي"، والفيلم العراقي "غير صالح للعرض" لـ "عدي رشيد"، والفيلم الإماراتي "حلم" للمخرج "هاني الشيباني"، وفيلم "بابا عزيز" للمخرج التونسي "ناصر خمير"، والفيلم السوري "تحت السقف" .. كانت الفقرة الثالثة خاصة بالسينما اللبنانية القادمة من رحم الحرب فتألفت في سماء المهرجان بعرض عدد من أفلامها أقدمها فيلم بيروت الغربية إنتاج ١٩٩٨. وأحدثها فيلم "معارك حب" إنتاج ٢٠٠٤ وما بينهما أفلام أخرى مثل: لما حكيت مريم، البيت الزهر، طيف المدينة، والإعصار.

السينما الفلسطينية

استطاعت السينما الفلسطينية أن تنتزع الإعتراف بها دولياً. وأن تحفر لها مكانة متميزة بين سينمات العالم.. في عام ٢٠٠٢ عُرض لها في مهرجان كان "يد إلهية" لـ "إيليا سليمان"، و"زواج رنا" لـ "هاني أبو أسعد" الذي يعود من جديد في ٢٠٠٥ ليفرض حضوره على الساحة السينمائية العالمية بفيلمه "الجنة الآن" الذي شاركت في إنتاجه كل من فرنسا وألمانيا وهولندا وفلسطين.. وحصد العديد من الجوائز منها جائزة "الملك الأزرق" لأحسن فيلم أوروبي، وجائزة منظمة العفو الدولية في مهرجان برلين السينمائي الدولي عام ٢٠٠٥. كما أهدى درع احتفالية عرب لمعوا في الخارج لمخرجه.

"سعيد" و"خالد" بطلا الفيلم شابان عاديان يفضلان الموت كأبطال بدلاً أن يحيا

مقهورين تحت الاحتلال الإسرائيلي.. يقع عليهما الإختيار لتفجير أنفسهما فى مهمة إنتحارية فى تل أبيب لقتل أكبر عدد ممكن من الإسرائيليين سواء كانوا عسكريين أو مدنيين. تم إخبارهما قبل تنفيذ العملية بيوم واحد. وأسرتهما لا تعلم شيئاً عن هذه المهمة السرية.. أثناء العشاء الأخير يخلّص الشابان نظرات الوداع إلى أفراد عائلتهما.. يقوموا بالمراسم الضرورية للعملية الإستشهادية فى القيادة المركزية للمقاومة، ثم يتسللان الى الأراضى الاسرائيلية من خلال الأسلاك الشائكة لتنفيذ العملية.

يطرح الفيلم تساؤلاً رئيسياً تدور حوله الأحداث. لماذا يُفجر شخص ما نفسه بقنبلة متحرراً أخذاً معه أكبر عدد ممكن من الأحياء؟. "سها الفلسطينية" ابنة أحد الشهداء، والتي عاشت بالخارج لمدة طويلة تُؤمن بوجود طرق أخرى لحل القضية الفلسطينية بعيداً عن قتل الأبرياء. لكن "سعيد" و "خالد"، اللذان يعيشان فى نابلس ويعملان فى محل لإصلاح السيارات لهما مبررات أخرى للإنتحار. ف "خالد" يرى أن القتل العمد والإنتحار هو الخيار الوحيد المتاح أمامهما فى كفاحهما ضد إسرائيل. أما "سعيد" فوالده وُصم بالخيانة وقُتل على أيدى قبيلته بسبب تعاونه مع اليهود.. وربما هذا يُفسر سر إنجذاب "سعيد" إلى "سها" .. لذلك يُريد سعيد أن يفصل العار الذى لحق به وبأسرته. يُريد أن يُصبح البطل الشهيد.

يعترف "سعيد" أنه لا يُحب القتل ولا يُفضله لكنه أيضاً لا يملك بديلاً عنه.. ربما يُوجد فى الأفق حل آخر لهذه القضية لدى الآخرين لكنه لا يعرفه ولا يملكه.. لذلك يُصر على القيام بعملية الإستشهادية.. يستطرد متسائلاً من صنع والده الخائن ومن صنعه كإنتحارى؟!.. إنها إسرائيل.. إنها بشكل أو بآخر هى التى تدفعه للقيام بعملية الإنتحارية لأنها دفعت والده للخيانة. وهذا بدوره يدفعه لغسل عار والده.

هانى أبو أسعد

وعى " أبو أسعد" بمأساة وطنه بقضية شعبه. وتمكنه من أدواته السينمائية.

التي يُطورها باستمرار. ربما ساهمت في نجاح الفيلم.. رؤية المخرج وطرحة العقلاني لعب الدور الأكبر فيما حققه من نتائج.. إنه بحق مجازفة سينمائية غير مضمونة العواقب.. لكن عدم الوقوع في فخ العواطف ساهم في إجتيازها بسلاسة.. فالمؤلف يطرح قضيته بشكل منطقي يعمد إلى يقظة عقل المتلقى وإثارة تفكيره طوال العرض. اتبع "هاني" في الكتابة والإخراج أسلوباً عقلانياً بارداً لا يهدف إلى إثارة عواطف المشاهد لكن يستهدف إثارة التفكير فيما هو مطروح أمامه على الشاشة.. لا يسعى إلى رسم شخصيات مؤلّهة. لكن شخصيات حقيقية بكل تفاصيلها الإنسانية بكل هفواتها وهناتها.. شخصيات تقترب من روح هاملت المترددة التي تفعل غير ما تريد.. تتصرف بعكس ما تقول.. لعله يبحث عن الشخصيات الدرامية التي تبقى في الذاكرة مثل شخصيات خالد وسعيد وجلال ومرشد الإنتحاريين.. يقول "أبو أسعد" أنه يسعى لعمل سينما تدخل التاريخ. أنه يكتب الواقع كما يراه مناسباً للدراما السينمائية. أنه يبحث عن شخصيات مركبة معقدة سينمائياً وإنسانياً.. لذلك قد تأتي شخصياته مغايرة للواقع وللحقيقة."

يحتاج فيلم "الجنة الآن" أن نتأمله طويلاً لإعادة التفكير فيما يطرحه من تساؤلات وأفكار وشخصيات قبل التسرع والتورط في إطلاق حكم غير منصف له ولصنّاعه.. لكن السؤال الذي يطرح نفسه بقوة. تُرى ماذا سيكون موقف المؤلف لو جاءت محصلة الشخصية الدرامية مُزيفة؟ هل يبحث عن الشخصية المُغربة والمعقدة درامياً وإنسانياً بغض النظر هل تخدم قضيته أم لا؟.. خصوصاً أن الفيلم لا يكشف عن موقف واضح مُحدد للمخرج عما يُناقشه. فلا نتأكد يقينياً أين يضع قلبه؟. لكن "أبو أسعد" في أحد حواراته بجريدة الحياة يقول: "أنا ضد العنف لأنه يولد عنفاً آخر. مع الإشارة إلى أن العنف الأساسي هو عنف الاحتلال وهو الذي يولد عنف المقاومة. وأرى أن علينا أن نرتقى إلى مكانة لا نستعمل فيها لغة الاحتلال نفسها.. لم يكن هدفي إدانة العملية الإنتحارية أو تمجيدها. فالفيلم طرح للأسئلة وليس إجابة لها.. ما أقدمه هو قصة درامية وشخصيات وصراع في وجهات نظر

احترمها. فالعمليات الانتحارية جزء من المقاومة. إنها ظاهرة موجودة يدور حولها نقاش دائم فى الشارع الفلسطينى وفى العالم، ولا بد لأحد من أن يقوم بتناولها سينمائياً، فالسينما هى جزء من العالم".

صعوبات كثيرة واجهها "أبو أسعد" قبل أن يخرج فيلمه إلى النور أهمها العثور على ممولين يمتلكون الشجاعة والجرأة لتقديم الدعم المالى اللازم لإنتاج فيلمه. وأثناء التصوير كانت الرقابة المتشددة التى تفرضها السلطات الاسرائيلية على نابلس فى مختلف نواحي الحياة.

يقوم ببطولة الفيلم : قيص ناشف - على سليمان - لبنى ازابال - عامر هليل - هيام عباس - أشرف برهوم.. مخرج الفيلم "هانى أبو أسعد" من مواليد الناصرية فى فلسطين عام ١٩٦١. كاتب سيناريو ومخرج ومنتج.. درس الهندسة بهولندا. وفيها قام بإنشاء شركة أيلول فيلم للإنتاج، وأنتج من خلالها برامج تليفزيونية عن مشكلة الهجرة. أخرج أول أفلامه القصيرة "بيت من ورق" عام ١٩٩٢، بعد تقديمه عدة أفلام وثائقية تتحدث عن تعدد الثقافات فى أوروبا والشرق الأوسط أخرج أول أفلامه الطويلة الفيلم الكوميدي "بنت ١٤" عام ١٩٩٨، ثم أخرج بعده "القدس فى يوم آخر" أو "زفاف رنا" عام ٢٠٠٢، والذي اصطحب فيه المشاهد فى رحلة زواج يكاد يكون مسحىل بسبب الاحتلال. لكن تنتصر إرادة رنا. تنتصر إرادة الحياة على الاسلاك الشائكة. على جنود الإحتلال.. كما عُرض فيلمه الوثائقى الطويل "فوردد ترانزيت" عام ٢٠٠٢ فى مهرجان كارلوفى فارى عام ٢٠٠٣.

محمد بكرى

مخرج من عرب فلسطين فضل البقاء فى الاراضى المحتلة ولم يغادرها. من "لهم" - الإسرائيلية نتيجة الحرب لكنه حافظ على هويته الفلسطينية.. كرس نفسه وعمله السينمائى لخدمة قضية بلاده ومنها الفيلم التسجيلى القصير "جنين.. جنين" الذى يُدين إسرائيل ويفضحها بالصوت والصورة. حيث استطاع "بكرى" أن يلتقط مشاهده ويصورها بكاميرا متنقلة تحت طلقات البارود. فحاربته إسرائيل بشتى الطرق حتى لا يعرض الفيلم سواء داخل إسرائيل أو فى أى مهرجان دولي.

جاءته أول فرصة للعمل كممثل فلسطيني في السينما العالمية من خلال المخرج الفرنسي "كوستا جافراس" كان يبحث عن ممثلين من فلسطين أثناء الغزو الاسرائيلي لجنوب لبنان عام 82_ للقيام ببطولة فيلمه "هنا.. ك..". حضر "جافراس" عرض مسرحي عن "صبرا وشاتيلا" يقدمه "بكري" فرشحه لبطولة الفيلم.

اتجه للإخراج السينمائي حينما فشل في العثور على مخرج ومنتج لفيلم "جنين جنين" .. شارك الفيلم في مهرجان قرطاج وحصل على جائزة أفضل فيلم قصير وشارك في مهرجان الاسماعيلية وحصل على جائزة.. من أفلامه الفيلمان الفلسطينيان حيفا و"درب النباتات" والفيلم الايطالي "خاص" والدنماركي "روميرو وجوليت" والكندى "ليالى الغربة".

السينما العراقية

الفيلم العراقي "Underexposure" او "غير صالح للعرض" إنتاج عام ٢٠٠٤ هو أول فيلم عراقي روائى طويل يتم تصويره بالكامل داخل بغداد عقب الحرب الأمريكية على العراق.. الفيلم يأتى بعد سنوات طويلة من توقف إنتاج السينما العراقية الروائية منذ أوائل التسعينيات. هو ثمرة جهد مجموعة من السينمائيين العراقيين أطلقوا على أنفسهم مجموعة "الناجين" .. أى الناجين من الحرب.. الفيلم يُثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن الفن الجيد لا يحتاج إلى مؤسسات ضخمة أو إلى تمويل ونجوم.. يُثبت أن الفن الجيد يخرج رغم أنف الظروف القاسية، والأوقات العصيبة.. بل ربما كانت هذه الظروف دافعاً قوياً لميلاده القيصري.

يمزج الفيلم بين الأسلوب الروائى والتسجيلي. هو فيلم داخل فيلم.. فيه يدفع المخرج بدفتر يومياته المليء بالأم الحرب يُحاول أن يثبت الحياة في الذاكرة. ويترجمها إلى سينما.. هو فيلم يشبه العزف على القيثارة له نسيج خاص يُشبه أهل العراق. يسرد حكايات مشبعة بالقهر والموت والحب حكايات ينتابها التردد بين موجات اليأس والأمل. فيها يُحاول المخرج أن يمزج الفرح بالحزن بالغضب.. فرح بسقوط نظام "صدام حسين". وحزن على النفس والأهل والوطن وغضب مما يفعله الأمريكان

فى بلاده.. الفيلم وثيقة ترصد الحياة فى العراق، تعكس الواقع الجديد، وتسجيل ما أصبح عليه العراق عقب الغزو الأمريكى.

يطرح الفيلم آثار الحرب والدمار على المستويين النفسى والإقتصادى على مختلف فئات الشعب العراقى.. يرصد الخراب الذى عم كافة المنشآت العراقية، يرصد الآلام التى يُعانى منها المدنيين الأبرياء.. "ميسون" موضوع فيلم أخوها وحبيبها "حسن" هى مُدرسة توقفت عن الذهاب إلى المدرسة خوفاً من القصف فأصابها الحزن والإكتئاب من جراء حبسها لشهور طويلة. تجد عزائها فى جسدها. لكن الغياب المستمر لحبيبها، ووحدها القاتلة تجعلها تُقرر العودة لعملها بلا خوف.. "حسن" يجد سلواه فى إيمانه بأن أفلامه ستحيا وتُخلد.. لكن عازف الموسيقى المُقعد يجد الموسيقى عاجزة عن وصف حالة الحرب والدمار التى شملت المدينة، فينتهى إلى الموت.. "ناصر" شاب مشرد أو مُصاب بالجنون يهيم فى الشوارع أثناء القصف ليجمع الأكياس النايلون ذات الألوان المشرقة ليُزين بها جدران مأواه.. عندما يجد جندى عراقى مُصاب يحمله على أكتافه يحاول إنقاذه. يستشعر فى وجوده دفء الصلابة المفقود، لكنه فى منتصف الأحداث يلقى به فى النهر فيقتله، مثلما يفعل مع نفسه.. يُقدم الفيلم العديد من ضحايا الحرب منهم بَأَنع الصحف بحذائه الممزق وخفة دمه.. الأب الذى فقد ولده فى الحرب لكنه يستمر فى الحياة.. المرأة التى تُمرض جندى عراقى مُصاب رغم الخوف من رد فعل الجنود الأمريكان. ثم تنتابها رغبة فى إقامة علاقة مع عازف الموسيقى.. الفيلم يكشف عن وجود الحياة والموت جنباً إلى جنب. يكشف عن قوة الحياة فى مواجهة الموت.

جنون التحدي

كانت فكرة الفيلم ورحلة خروجه للنور وإنتاجه أشبه بحرب شرسة اكتنفها جنون التحدي.. هو تجربة تؤكد صدق مقولة الروائى الشهير "باولو كويلهو" فى روايته "ساحر الصحراء": "أن الطبيعة حينما تتحقق من صدق أسطورة الإنسان تتأمر ضد كل الظروف حتى تُحقق له هذه الأسطورة".

يحكى "عُدى رشيد" مخرج الفيلم عن الفكرة التى طرحها "زياد التركى" مدير

تصوير الفيلم بأن يُصوراً فيلماً بالأبيض والأسود عن ما يحدث في العراق... حينذاك كان يصل إلى العراق لفات شريط نيجاتف قياس ٣٥ ملم أبيض وأسود. بطول ١٠٠٠ قدم للفة الواحدة ليتسلمه التجار ويقطعوه ثم يلفوه في بكرات الفوتوغراف ٣٦ كاسر للبكرة الواحدة. فكر "زياد" و"عدي" في شراء هذه اللفات قبل التقطيع ووضعها في الكاميرا السينمائية. اتفقوا على أن يُصور "زياد" ثم يقوم بالتحميض بنفسه في معمله الخاص الصغير. بدأ "عدي" في كتابة السيناريو. لكن المشروع أجهض لعدم قدرتهما الحصول على كمية الفيلم الموجب لطبع الفيلم حيث كان من المستحيل وضع النيجاتف داخل ماكينة المونتاج لأنه سيتلف مع بداية عمل.

عادت الفكرة للحياة من جديد حينما فتح "زياد" إحدى علب الفيلم الخام الذي توقفت "كوداك" عن إنتاجه منذ عام ١٩٨٢.. كان الفيلم الخام قديم جداً. أصابته حالة تيبس وكان الشريط قابل للكسر عند لمسه.. الخوف من تلف الفيلم الخام جعلهم يُجربون اختباراً "تست".. في غرفة مظلمة إقتطع "زياد" جزءاً من الشريط ولفه في كاميرته الفوتوغرافية، وأخذ يصور تدريج لونى لثلاث درجات لونية الأبيض ثم الأسود فالرمادي. إكتشف بعد تحميض الفيلم إمكانية التصوير على تلك الخامات.. فواصل "عدي" كتابة السيناريو.. استخدموا كاميرا سينمائية قديمة نسبياً هي أريفلكس بي أل ٣. كانت من نوع كارل ساي لم يستعملها أحد منذ ما يقارب الـ ٢٠ سنة.

استطاع "عدي" من خلال مساعدي مدير التصوير الوصول إلى "بيتر بويس" المسئول عن مبيعات "كوداك" في الشرق الأوسط والذي أقنع "كوداك" بأن تُحمض الفيلم مجاناً. كان "زياد" يجرب كل شيء فصور أول تجربة نهائية. وجاءت النتائج جيدة فاعقبها بتجربة أخرى ليلة داخلية. قاموا بتحريض الفيلم في بيروت. لكن تصحيح الألوان والمكساج والمونتاج تم في برلين بألمانيا.. لجأ المصور إلى استخدام ضوء أكثر مما في ظروف التصوير العادية وذلك لتلافى عيوب التصوير. كما تم تنفيذ معالجات كيميائية بمعامل كوداك.. بعض الممثلين كان يقف للمرة الأولى أمام الكاميرا. لكن الكمية المتاحة من الفيلم الخام كانت قليلة جداً. لذلك لم يتسكن الممثلون

من إعادة تصوير أى مشهد.. كانوا يقومون بعمل بروفة على المشهد دون تصوير حتى يتم إتقانه ثم تدور الكاميرا للتصوير.

الفيلم يُذكرنا بما حدث فى الإتحاد السوفيتى "سابقاً" بعد ثورة ١٩١٧ عندما تم عزله عن بقية دول أوروبا من الناحيتين الإقتصادية والثقافية. لكن مع أوائل العشرينيات جرت تجارب فنية جريئة فى روسيا. فظهرت فى الموسيقى أصوات جديدة غريبة تُقلد خلطات الأسمنت والجرارات والشواكيش وفى المسرح امتزجت المسرحيات الكلاسيكية على خشبة المسرح مع البهلوانات وأخذت السينما نصيبها من هذا التطور فبدأت سلسلة عظيمة من الأفلام الروسية منها : المدرعة بوتكين - الأم - عشرة أيام هزت العالم - نهاية سانت بيترسبرج - عاصفة فوق آسيا - الأرض . "غير صالح للعرض" هو الفيلم رقم ١٠٠ فى تاريخ السينما العراقية التى بدأت فعلياً على أيدي المصريين فى عام ١٩٤٦ بفيلمى "ابن الشرق" و"القاهرة بغداد".. تاريخ العراق السينمائى شابه كثير من الضعف بسبب الظروف السياسية وحالة الحرب شبه المستمرة والحظر الدولى المفروض على العراق لفترات طويلة.. لكن فيلم "غير صالح للعرض" تجربة تنبض بالحياة، تجربة مليئة بالتحدي.. تحدى الموت والقهر. وفقر الإمكانيات.. تجربة تثبت أن السينما العراقية تُبعث من جديد.

سمير نصر

بعد ١١ سبتمبر تغيرت حياة ملايين المسلمين فى أوروبا وأمريكا بشكل واضح حيث تحولوا من مواطنين إلى متهمين بين يوم وليلة. يُصور الفيلم الألماني "بذور الشك" للمخرج المصرى "سمير نصر" صعوبة الحياة فى هذا الجو الذى تحول إلى هستيريا حقيقية على يد وسائل الإعلام وبعض السياسيين الذين يستغلون الخوف لخدمة أهدافهم.. الفيلم يُصور رد فعل السياسة والأحداث التاريخية على الناس العاديين.. "مايا" بطلة الفيلم الرئيسية. إنسانة لا تهتم بالسياسة. لكن ذلك لا يحميها من أن تنجرف مع التيار السائد. حتى تُلحق أضراراً بالغة بأسرتها.

تدور أحداث الفيلم حول البروفسور "طارق عزمى" جزائرى الأصل متزوج من "مايا" التى تعمل فى التصميم الفنى بإحدى المجلات، ولهما ابن يُدعى "كريم". يبدأ عالمهما السعيد فى التحطم إثر زيارة يقوم بها رجلان من مباحث أمن الدولة الألمان

إلى مكتب "مايا"، حيث يستجوبانها عن زوجها "طارق" الذى تم تصويره أثناء حفل زواج أحد المشاركين فى العملية الإرهابية الشهيرة فى الولايات المتحدة الأمريكية يوم ١١ سبتمبر ٢٠٠١، ولذلك هناك شبهة فى أنه أحد الإرهابيين غير النشطين مؤقتاً. لا تصدق "مايا" الاتهامات. لكن عندما يصل فجأة الإيراني "ريزا" صديق "طارق" يبدأ قلق "مايا". تتوتر علاقتها بزوجها خصوصاً عندما تكتشف غموضه وإخفائه بعض الأمور عنها.. تكتشف السلطات الألمانية إخفاء عينات من فيروس إيبولا التى يُجرى عليها "طارق" تجاربه.. تزداد شكوك رجال الأمن ويمنعونه من دخول معمله.. تنفى مايا إتهامات رجال البوليس الفيدرالي. عندما تُخبر طارق يُبدد مخاوفها. لكن رجال البوليس لا يكفون عن ملاحقتهم والضغط عليهما.. الجو الهستيرى المحيط بهما يجعل ثقتهما فى زوجها تهتز. فتبدأ فى مراقبة تصرفاته فى توتر وعصبية إلى أن تتضخم الشكوك إلى حد لا يُمكن تحمله. فتنهار حياتها الزوجية.. أحداث الفيلم مستوحاة من حادثة حقيقية.

الفيلم مدته ٩٠ ق، إنتاج عام ٢٠٠٥. يقوم ببطولته: سيلكى بودنبندر - مهدى بيبو - محمود علامى - جوك جارتزك- بيرند ستيجمان.. أنتجته شركة ماران بتمويل من قنوات إس. دبليو. أر / إيه. أر. تى. إي/ بي. أر. عُرض فى المسابقة الرسمية وحصل على جائزة نجيب محفوظ لإخراج العمل الأول. كما حصل على شهادة تقدير.

سمير نصر مخرج الفيلم من مواليد كارلسروهى بألمانيا عام ١٩٦٨. درس إدارة الأعمال بجامعة مانهيم فى ألمانيا. التحق بأكاديمية الفيلم بمدينة لودفيجسبورج.. أخرج أثناء دراسته عدة أفلام أهمها الفيلم الروائى القصير "الخيز" الذى عرض فى المسابقة الرسمية لمهرجان لوكارنو ١٩٩٧ وحصل على جائزة أحسن عمل أول من مهرجان فيردين بألمانيا. عُرض فيلم التخرج "محطة البنزين الليلية" فى أكثر من عشرة مهرجانات ألمانية ودولية أهمها: هوف. دويسبورج روتردام. برلين جوتيبورج وكارلوفى فارى. كما حصل على العديد من الجوائز منها جائزة الأعمال الأولى كأحسن فيلم تسجيلى فى سنة ٢٠٠٠ وجائزة أكاديمية الفنون فى برلين لسنة ٢٠٠١.. يقوم " نصر " بالتدريس فى جامعة سانس وله كتابات عن السينما فى ألمانيا

ومصر. كما يعمل فى مجال المونتاج. وقد رُشح للجائزة الألمانية فى المونتاج عن فيلم "حرارة" للمخرج أندرى قيصر .. حالياً يُعد لفيلمين فى مصر الأول روائى عن رواية "شرف" للكاتب صنع الله إبراهيم .. الفيلم الثانى تسجيلى باسم "عبد الحليم حافظ .. أغنية الثورة" يسرد تاريخ ثورة يوليو من خلال أغانى عبد الحليم الوطنية ويحاول أن يقترب من معالم الحلم القومى الكبير وأسطورة عبد الحليم معاً.

السينما اللبنانية

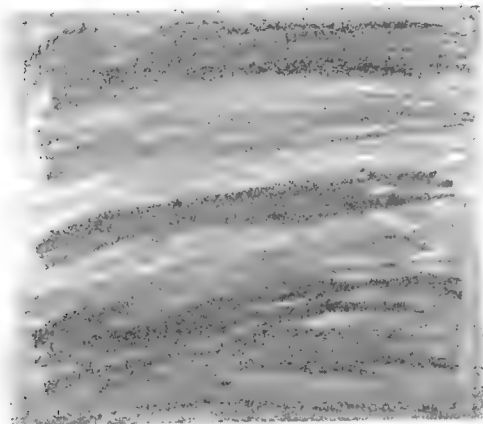
إحتفالاً بالسينما اللبنانية التى إستطاعت تخطى الحواجز المحلية والإنتلاق نحو آفاق عالمية أقيمت ندوة أتاحَت فرصة اللقاء بين صناع الأفلام اللبنانية وبين الجمهور.. تحدث فيها المخرج اللبنانى "جون شمعون" الذى قال "أنه من وجهة نظره لا توجد سينما فى لبنان. لكن تُوجد محاولات لإنتاج أفلام تحكى عن المجتمع وتاريخه وتجربته.. فلبنان لا تمتلك تراثاً سينمائياً مثل مصر وبلاد المغرب. لأن هذه البلدان خاضت تجربة طويلة ولديها مدارس وأساليب سينمائية. أما لبنان فمازالت فى طور البدايات وتعتمد على مجموعة من الشباب المغامر لأن الدولة والحكومة لا تهتم بالسينما. كذلك يبتعد رجال الأعمال العرب عن الإستثمار فى إنتاج الأفلام. لأنهم فى النهاية تُجار يُريدون الربح ولا يهتمون بالفن أو بالثقافة. وإذا وُجد رجل أعمال يشذ عن هذه القاعدة فإنه يضع مئات الشروط قبل أن يقوم بتمويل أى فيلم.. لذلك يضطر السينمائيون والمخرجون اللبنانيون إلى البحث عن تمويل أوروبى لأفلامهم. لكنهم يستعينون بالتمويل الأجنبى دون تقديم تنازلات أو قبول تدخل فى الأفكار التى تطرحها الأفلام."

اتجه عدد كبير من الأفلام اللبنانية إلى تناول موضوعات لها علاقة بالحرب. يرى المخرج "سمير حبيشى" أن السينما ترتبط ارتباطاً شريطياً بكل الظواهر التى يعيشها المجتمع سواء كانت سياسية أو إقتصادية أو إجتماعية وفى لبنان مازال الناس يُعانون من آثار الحرب التى استمرت ما يقرب من ١٥ عاماً. كما أن السينمائيين اللبنانيين لم يجدوا بعد لبنان الذى يحلمون به ويتمنونونه.. حينما يجدون بلدهم سلماً يرونه فى أحلامهم عندها سوف تتحول السينما اللبنانية إلى موضوعات

جديدة. فالسينما اللبنانية مازالت في مرحلة البحث عن شكل وطابع خاص يُميزها. يُضيف "شمعون": "إنها فرصة للأجيال التي لم تشاهد بشاعة الحرب. نعرض لهم في أفلامنا الأسباب التي أدت إلى وقوع الحرب حتى يتجنبوها في المستقبل. فنحن في لبنان عشنا حرباً قاسية دمرت البلد والإنسان ونحن بحاجة لإعادة بناء هذا الإنسان. لذلك نقدم لهذه الأجيال تجاربنا في أفلام لتساعدهم على إكتشاف تاريخهم.. السينمائيون يحملون أكثر من غيرهم. كما أن السينمائيين اللبنانيين لديهم أحلام مرتبطة بالواقع ولديهم رغبة قوية في بناء مجتمعهم وتجاوزهم. فالأزمات التي يمر بها المجتمع تكون حافزاً للمبدعين.

الأمر ذاته أكدّه "أسد فولادكار" مخرج فيلم "لا حكيّت مريم" بحديثه عن صعوبات التمويل فعندما فكر في تقديم عمل سينمائي بحث عن قصة لا تحتاج أموالاً كثيرة في إنتاجها فوجد هذا متوفر في قصة "لا حكيّت مريم" التي اشتغل عليها حتى استطاع تقديم الفيلم الذي حصل على جوائز من بينها جائزتان في مهرجان الإسكندرية قبل ثلاثة أعوام.. في البداية استطاع "فولادكار" توفير ميزانية صور بها معظم المشاهد حتى نفذت فتوقف بحثاً عن ميزانية أخرى لإستكمال مراحل الفيلم.. في فيلمه الجديد "هستيريا لبنانية عادية" إتبع نفس الأسلوب تقريباً حيث انتهى من تصويره بنظام الفيديو. ثم بدأ يبحث عن تمويل لتحويله إلى شريط سينمائي.

تلعب مؤسسة السينما اللبنانية التي تأسست منذ ثلاث سنوات فقط دوراً جديداً في دعم السينمائيين اللبنانيين كما تقول "إيمي بولس" رئيسة المؤسسة. من خلال التمويل الذاتي وتقديم المساعدات في تسويق الأفلام. خاصة في ظل استبعاد الحكومة للسينما من قائمة إهتماماتها. فلا يوجد دعم ولا ميزانيات للسينما في موازنة وزارة الثقافة. هذه الحالة دفعت عدد من السينمائيين بعد الحرب إلى إنشاء مؤسسة تساعد صناعة السينما وتعمل على تحقيق أحلامهم.. كانت الخطوة الأولى هي إنشاء صندوق للدعم المالي والعمل على تغيير قوانين الدولة برفع جزء من الضرائب المفروضة على الأفلام. ثم بدأت المؤسسة في خوض تجربة الترويج للأفلام اللبنانية في الخارج من خلال المشاركة في المهرجانات الدولية وكان آخرها بمهرجان كان. وقالت أن صناعة السينما اللبنانية بدأت تشهد حالة من الراجاج بإنتاجها ٦



أفلام دفعة واحدة هذا العام وهو أعلى رقم في تاريخ السينما اللبنانية.. مُشيرة إلى مشاركة لبنان بفيلمين في مهرجان لوكارنو وحصولها على جائزة من مهرجان نانت بفرنسا. لكنها إنتقدت سياسة توزيع الفيلم العربي في صالات العرض وهيمنة الفيلم الأمريكي على أسواق التوزيع في دور العرض بالدول العربية.

البنى الثقافية السائدة والتغيير

قاسم مسعد عليوة

«الثقافة السائدة والاختلاف».. عنوان جيد لمؤتمر يعقد في ظرف لعله الأدق في تاريخ مصر المعاصر.. ظرف كثرت فيه الإخفاقات السياسية، والانكماشات الاقتصادية، والتراجعات الحضارية، لدرجة أصبحت معها الثقافة السائدة محل تساؤل ممض حول مدى صلاحيتها لأن تكون ركيزة للنهضة، لاسيما أنها وصفت بالتقليدية، ووصمت بالتخلف، ونظر إليها باعتبارها إرثاً فولكلوريا ينتمى إلى عصور انقضت بقضها وقضيضها.

وتعثرت الإجابة على هذا التساؤل بسبب تضخم الإشكاليات الناجمة عن ثنائية الانفتاح والانغلاق الثقافيّين، وإزاءها برز رأيان متعاكسان من بين آراء متعددة. رأى يؤكد ضرورة الانخراط بلا قيود في مسيرة التحديث العالمية والأخذ بمفاهيمها الثقافية القائمة على الحرية والتعددية وإزاحة كل ما هو متوارث وإن كان سائداً، وآخر يغلق الأبواب ويرفض ثقافات الآخر بزعم أن الانفتاح عليها لن يؤدي إلا إلى الوقوع في براثن القوى التي تبغى فرض هيمنتها الاستعمارية على مقدرات البلاد. ومع تضارب هذين الرأيين يعيش مجتمعنا المصري حالة من الحيص بيص، فمع الانفتاح تخسر البلاد أصالتها، ومع الانغلاق تتحجر ويتكلس فيها الجوهر

الإنساني. ويزيد من هذه الحالة سوءاً عدم اضطلاع أغلب المثقفين بالمهام الطبيعية المعقودة عليهم، وغياهم عن ساحة الفعل، وإن دخلوها فبسيوف دين كيشوت الخشبية. ومنهم - وهذه طامة كبرى - من أسهم في إنتاج ثقافة العنف، أو انتصر للاستبداد، أو استسلم للفساد، أو أشاع الخرافة، أو عمل على تغذية المشاعر السطحية بكل ما هو مسف مبتذل، أو سعى للفصل بين عنصرى الأمة بفعل من الفقر والجهل والتعصب. ومنهم - وهذا هو الأخطر طراً - من أخذ بتصوير واحد لثقافة واحدة ولا يرى تطوراً إنسانياً إلا من خلال هذه الأحادية.. فالتصور واحد، والثقافة واحدة، والاتجاه واحد، والحزب واحد، والزعيم واحد، وهكذا.. ومن - وما - يخالف هذه الأحادية لا تصرف يستحقه سوى النفي. أما ما تقدمه تحولات الزمن من براهين على وجود ثقافات متعددة، لا ثقافة واحدة، فامر لا ينبغى الالتفات إليه لأنه يفرج عن أجرومية النهج الأحادي.

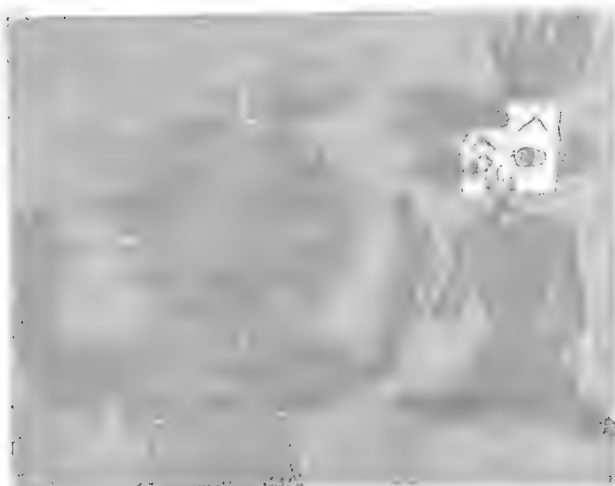
يحدث هذا على الرغم من أن المثقفين - بإجمالهم - هم الأكثر دراية بمصر ماضياً وحاضراً والأكثر قدرة على استبصار المستقبل، وهم الذين يمتلكون أدوات التنوير المعرفية والعملية، وبإمكانهم أن يوجهوا هذه الأدوات باتجاه منفعة المجتمع أن انتهجوا منهجاً مغايراً للنهج الذى لا يولد غير الانحطاط والإلزام وحمامات الدم. والتغيير يحتاج إلى ثقافة وفلسفة ورؤية وتجرد من العاطفية والعصبية والميل إلى التصفيات الثارية. وغالباً ما يشير الانفتاحيون إلى تجارب الآخرين عند الحديث عن التغيير باعتبار أن التغيير من خلالبنى السائدة أمر عقيم، وأن نسفها واستبدال غيرها به شرطان جوهريان لنجاح عملية التغيير. لكن فى المقابل هناك من يعارض هذا الاتجاه، ويشير - بدوره - إلى المخاطر التى نجمت عن التغيير الذى طرأ على البنئ السائدة شأن الأجنبي، فى حين أن الصين حافظت فتقدمت. وواقع الأمر أن الاتجاهين غير سليمين لاختلاف الظروف والشروط التاريخية والبيئية والثقافية بيننا فى مصر وبين شعوب هذه الدول.

وباعتبار أن التغيير أصبح مطلباً ملحاً، وأن الخارجين على البنية الثقافية السائدة وعددا ممن يطالبون بالمحافظة عليها قد أقروا بعدم امكانية الاستمرار بالوضع

الراهن، وبما أنه لم تتشكل بعد قوى التغيير بالشكل الذى يمكنها معه أن تقبض على زمام المبادرة، وإن ظهرت إرهابياتها فى المجتمع المدنى بنشوء أكثر من حركة وأكثر من تنظيم وبما أن أحداً من المنادين بالتغيير لا يريد لصر الانهيار فمن رأينا - وربما شاركنا هذا رأى آخرون - أنه قد آن الأوان للإعلان عن مرحلة انتقالية تصاغ فيها استراتيجيات وخطط وبرامج التغيير الثقافى، وما يرتبط بها ويتفرع عنها من أمور حياتية، بحيث تناقش من خلال تفعيل المشاركة الشعبية، فى أجواء من الحرية والشفافية، وعبر منطلقات جادة، وبأساليب ديمقراطية. ونقترح لإدارة هذه العملية جمعية وطنية ينتخب أعضاؤها من بين أفراد الشعب وتنظيماته المدنية على اختلاف أنواعها: ثقافية، سياسية، نقابية، حقوقية، اجتماعية، بيئية، رياضية، اقتصادية.. إلخ دونما تفرقة بين خارج على السائد أو داخل فى لحمته.

والى المبادرين بنقد فكرتى «المرحلة الانتقالية والجمعية الوطنية وإبداء تخوفاتهم - المشروعة - من أنهما قد يطيلان من هيمنة السائد ويؤخران من إحداث التغيير المنشود، نقول إن مجرد إقرار هذه المرحلة يعنى أن تغييراً قد طرأ، وأن اهتزازاً قد نال السائد المهيمن لمصلحة الجديد الذى يجب أن يدرس بعناية، وأن يوضع منهج واضح يمكن من خلاله للمصريين أن يتعاملوا بوعى وفهم مع كل ما هو جديد ومتغير، وأن يمارسوا مع الآخرين التبادل الثقافى، القائم على التنوع والتعدد، بالطريقة التى تحافظ على الهوية ولا تشوهها أو تطمس بعض ملامحها وما من شك أن الأخذ بهاتين الفكرتين من شأنه تدعيم إرادة التغيير، وتعضيد المنادين به، وترسيخ أساليب جديدة تستهدف تنمية الوعى بأهمية التغيير وحتميته بما يحقق مصلحة جميع القوى والفئات التى لها وجود فى المجتمع، ومصلحة المجتمع ككل.

ربما بدا هذا المقترح بعيد التحقق، أو بدا مستحيلاً بدون ثورة ثقافية مكتملة الأركان، لكن ليست الثورة الثقافية أهون من غيرها؟.. ألا يعد البدء فى مناقشة هذا المقترح خطوة أولى على الطريق الصحيح لمنع التشوهات الحالية والمحتملة ويحول بين مجتمعنا والانهيار؟.. وإذا كانت العلاقة بين الديمقراطية والثقافة تمثل إحدى أهم القضايا المثيرة للجدل على الدوام ألا يتبع الأخذ بهذا المقترح الاقتراب من حسم هذه



القضية؟.. أليس من الطبيعي اننذ أن يؤدي هذا الحسم المحتمل إلى نبذ النفي المتبادل الذي ينفص على المصريين شئون حياتهم، ويستبدل الاعتراف المتبادل به، باعتبار أن هذا الاعتراف هو أساس مجتمع المشاركة الشعبية، وإقامة حوار حضارى إنسانى حقيقى بين الشعب المصرى وشعوب العالم؟
المقترح قابل للنقاش وللتعديل والإضافة، وقطع الطريق الطويل، مهما كان شاقاً، يبدأ بخطوة.

وردة برسم القلب

عبد الحميد البسيوني

هل أنا مازلت بالإسكندرية. لا بد - فهذه رائحة اليود والأمونيا تهاجمنى أننى أذكر: كنت بذلك البهو الجميل - بالفيلا المتواضعة بإستانلى - كنا وجدنا. هل كنت أنت أيتها الحقوقية أم كانت أميمة. لا بد أنها كانت أميمة لأننى لم أكن قد عرفتك بعد. كنا وجدنا.. الصالة طويلة عالية السقف ومهيبة. وتلك الكنبة الأنيقة أمام التلفزيون. تترك يدى تتجول بحرية. أذكر: أنلك سلسلة ظهرها فى ألم وهى ساكنة: لست قادرة على الاستمرار.. لست قادرة.. ثم تنخرط فى البكاء - أرجوك لا تفهمنى خطأ.

اتسلل بعد الواحدة والنصف صباحاً. أذكر: أننى عندما وصلت إلى المنذرة.. نظر إلى زميل الغرفة مذهولاً: كأنك ميت.. كأنك ميت.. كنت أصرخ فيه: ماذا فعلت لهذه المدينة. طعنتان فى القلب. لا أدري لماذا قلت له هذا أيتها السلحفاة لأنها كانت طعنة واحدة لكننى قلت طعنتان. هل كانت الإسكندرية تفتح لى قلبها النئى لتخبرنى أذكر: جهاز التسجيل الأسود الضخم يزعق بهمجية (الفراولة بتاع الفراولة.. بتاع الفراولة..

بتاع الفراولة..) والولد المتخلف كان عارياً إلا من مايوه أزرق يرقص فى الغرفة كأنه مصاب بلوثة وهو يقول: كأك ميث.. كأك ميث.. ويستمر فى الرقص. كان ميدان وكشك سجناء قريب من البحر. أترنح لحظة ثم أكاد أسقط. يسرع إلى رجل ويسندني. كذلك يسرع بائع الكشك ويفتح لى زجاجة كوكاكولا. أشرب فأتماسك قليلا. ثم يوقف لى سيارة تاكسى وأهمس للسائق. المنذرة.. ثم (الفراولة بتاع الفراولة بتاع الفراولة). أين كنت فى هذه اللحظة أيتها السلحفاة هل كنت فى بطن أمك تحاولين الخروج مثل قصيدة. أم كنت تمسحين شوارع «باكوس» بعينيك السوداوين باحثة عن الكلمات التى سوف تطلقينها فيما بعد مثل سهام مسمومة. أعرف. كنت تتعطين مثل وردة للدخول فى إحدى قصائد «كفافيس» أو تهيين لكونك «ميلسيا» التى سوف يعشقها «داريل» وأنت تشرحين لى كيف أصل إلى مكتبك: بعد الكوبرى مباشرة تنزل.. أول شارع على اليمين.. ثانى دور. ساجدك جالسة مثل راهبة. المكتب غرفة صغيرة وجميلة والحمام فى المواجهة. أغلق الباب فتهمسين لى بأنك - نظرا للواقع الموضوعى - تتركين الباب مفتوحاً. فافتحه وتجلسين خلف المكتب: أننى أرغب فى الجلوس إلى جانبك هل كنت ترغبين حقاً أيتها السلحفاة، مثانتى ممثلة والحمام مغر. كنت تضحكين وأنت تقولين شيئا عن بيت الراحة. لماذا أحببت مكتبك إلى هذا الحد. وأنا مستلقى على الفوتيه الأزرق الباهت. قبالتك. وصوت فيروز يشجن المكان ببطئ والإضاءة خافتة. وأنا أفكر لماذا كان لجسدك الضئيل كل هذا الحضور. وأنت تتحركين بتؤده تعدين لى كوب النسكافيه والسخان الصغير يضىء وعيناك تضيئان. هل قرأت لك ساعتها جزءاً من الحقوقية أذكر: التاكسى.. الذى أوقفه لى رجل الكشك - يخترق الكورنيش والبحر غاضب من شئ ما. هل كنت ميتا إلى هذا الحد. لأن سائق التاكسى كان ينظر إلى مثلما تنظرين إلى شخص ميت وهو يقول: مالك يا أستاذ. فيه حاجة.. لابد أن فى الأمر امرأة: هل قلت له بأن أميمة ليست امرأة ولكنها طالبة مفعوسة فى نهائى طب أه.. تصور.. بنت مفعوسة وتفعل بك هكذا. كلهن كذلك يا أستاذ انظر. فك أزرار قميصه. فلمحت مرسومأ على صدره نقوشاً فى لون الحنا. كانت أضواء الشارع تسقط عليها فجأة

فتدب فيها الروح لحظة ثم تختفي. والتاكسى يسير فى انسيابية فوق الكورنيش: سأحكى لك القصة فيما بعد. أشعر بأننا سوف نصير أصدقاء. المهم الآن أن تتماسك، فى داهية كل نساء العالم. كلهن «بنات....». لماذا أصر «النبوى» أن يعطينى ورقة بها اسمه وعنوانه فى أبو بكر الصديق المتفرع من شارع السودان بباكوس عندما وصلنا إلى «المنذرة» لماذا رفض أن يتقاضى مليما واحدا نظير توصيله لى وهو يشد على يدي. هل كنت ميتاً إلى هذا الحد.

ثم تقومين أنت بإغلاق باب المكتب هامسة: فليذهب الواقع الموضوعى فى داهية. وتبكتين «فيروز» وكنت أنا قد أسكت وشيش السخان ما هذه السكينة وهذا الهدوء. لماذا ترد الروح فى جسدى هكذا مثل تيار.

ربما سمعتك تقولين «كما أن العلوم الطبيعية تضع بين يدي علماء الرياضة مسائل جديدة تدفعهم إلى رموز جديدة فكذا المطالب المتجددة دائماً فى المجتمع وفيما وراء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة عن وسائل فنية جديدة.

وربما قلت لك بأن «سارتر» عندما كتب ذلك كانت عينه عليك أنت كان يعرف بأن البحر سوف يقذف بك فجأة فى زمن قادم وأنت سوف تملئين سماء الإسكندرية بالرموز الجديدة لكنه - سارتر - لم يكن يعرف بالتأكيد بأنك سوف تتركين المكتب وتأتين تجلسين إلى جانبى فى هدوء تضعين يدك الدافئة فوق خدي. تجسين نبضي: الله مالك.. إنت أصفر قوي. كأنك ميت. أنا أذكر: كان الهدوء وكانت السكينة وبقايا من صوت «فيروز» تتناثر فى الغرفة. أتمد فوق الفتوة وتتمددن إلى جوارى. وعندما حصل كل منا على الآخر. كانت الروح قد ردت إلى جسدى كاملة. غير منقوصة.

وكان صوت ميكروفون الفجر يمزق كل هذا السكون: صباح الخير أيتها السلحفاة. فتبتسمين فى خبث: سلحفاة إيه باه.. صوتك وهو يتسلل إلى أذنى عيناك وهما تتفتحان هرولتك الجميلة وأنت تعيدنين ترتيب المكتب. لماذا أشعر بالروح وهى تسرى هل الإسكندرية جميلة هكذا دائماً فى الفجر كان على بأن أغادر أخرجت الورقة من جيبى ٦٣ شارع أبو بكر الصديق المتفرع من شارع السوق لابد أن النبوى نائم الآن.

كان الشارع خاليا تقريبا. وأخذت أبحث فى أرقام العمائر ٦١ ثم يافطة صغيرة أسفل ٦٢ - النبوى همام - منزل صغير مكون من طابق واحد. ترددت قليلا قبل أن أضغط فوق الجرس. ثم فتحت لى امرأة سميحة بيضاء. كانت مندهشة قليلا: النبوى موجود؟ ورأيتة يقف خلفها مباشرة: نعم موجود يا أستاذ. تفضل وسعى يا ولية. أزاح المرأة قليلا فى عنف. كان مرتبكاً وربما مندهشاً أيضاً. جذبني إلى الداخل فى عنف غير مبرر وهو يريد: تفضل.. تفضل. أجلسنى فوق كنبه فى الصالة. كان يلبس الفانلة الداخلية وينظلون بيجاما. قال: لحظة واحدة.. ثم اختفى فجأة. جلست بالصالة المزينة بالأشياء بينما أرتب العبارات التى سوف أقولها. لماذا هجمت على بيته هكذا فى الفجر. واكتشفت بأننى لا أجد سبباً معقولاً لذلك. ربما كانت تلك الطيور المرسومة فوق جسده هى التى تشدنى. عندما ظهر فجأة وقفت دون أن أشعر. وقلت: أنا أسف.. الوقت غير مناسب للمرة ولكن.. ولا ولكن ولا حاجة يا أستاذ.. كنت أشعر بأنك سوف تأتى.. تصدق بالله.. أنى انتظرتك ليلة امبارح.

كان قد ارتدى قميصاً أبيض فوق بنطلون البيجاما فيما راح يكمل: كل من يرى هذه «طيور لابد أن يأتى.. هى فى الحقيقة ليست طيوراً.. أنظر. رفع القميص الأبيض فبان بطنه عارية تماماً وسرته البنية المستديرة كأنها حفرة يحوطها شعر كثيف ثم أخذت أتأمل الأشكال المرسومة فوق بطنه بالكامل فوق ظهره أيضاً عندما استدار. لم تكن طيوراً بالفعل. كانت أعضاء ذكورة وأعضاء أنوثة مرسومة بعناية وكأن فنناً محترفاً قد حفرها. كانت مرسومة بترتيب غريب فى متتالية هندسية بأحجام مختلفة فوق البطن والظهر فقط. أما تلك المرسومة فوق الكتفين والساعدين فكانت طيوراً بالفعل.

كنت قد لاحظت ذلك عندما نهنى «النبوى» هذه ليست طيوراً أيضاً. أنها بلابل: كن يرسمنها وهن يريدن هذه بلابل الحب أيها المصري. هل تزيد ريالاً.. دولاراً: وكن يضحكن بينما ظهري يا أستاذ يؤلنى كان ساقية تشفط منه السائل ثم رميننى أمام البيت والفاجرة التى اصطادتنى تحلف بشرفها أن رأتنى مرة ثانية فى الحى كله فإنها سوف تسلمنى إلى من لا يرحم كان قد ارتدى قميصه مرة ثانية. وسمعت المرأة

تتكلم من الداخل: عايز حاجة يا سى نبوى؟ جاء الصوت مغايراً. أنثوياً جداً كأنها تتكلم من بطنها. به غنجة خفيفة ربما لأنها مستيقظة من النوم توأ: نجيب شاي؟ لم يرد «النبوى» كان يسترد ذاته من المملكة ثم أكمل: أنت لا تعرفهم يا أستاذ. يهرولون دائماً فى الشوارع فى أوقات الصلاة يهششون الناس كالذباب أه لو حدث واضطهدوك. ستقطع رأسك بالسيف فى ساحة المسجد الكبير بعد صلاة الجمعة.. القصاص .. القصاص.

كنت لاحظتها مازلت فى مسامي. فى شفتى طعم أعلى العنق عند منبت الشعر. وفى قلبى نهدك الفتى وهو منتصب. وفى كفى استدارة الردف المعجز عندما تهمسين بالأه سكندرية خالصة فتسرى الكهرياء وتتفتت الخلايا ويصير الجسد مهياً لاستقبال الروح التائهة بينما جسدك على أهبة الاستعداد أيضاً لامتصاص السوائل الدافئة البيضاء - كنت ملتصقة بى وأنا جالس فى هدوء استمع إلى «النبوى» وهو يحكى عن حقه الضائع. تفتحت حواسى فجأة عندما ذكر اسمك: بعد رجوعى وكلمت محامية معروفة.. مكتبها قرب من هنا.. شرحت لها القصة وقلت لها عايز حقي لماذا تستيقظ للحظة هكذا وتقف فى حلقى. ولماذا يلح على القول: عندما تحب امرأة فى مدينة فإن المدينة يصير لها طعم آخر.

هل أنت الآن.. هى الإسكندرية. لماذا كل هذا الشبق والموهبة الأنثوية التى ربما تفوق الشعر فى بدنك. ولماذا تسيل فى دمي الآن - محطة الرمل وصفية زغلول وتمثال سعد المواجه للبحر والنبي دانيال والكريستال والنادى النبوى - مثل عصارة يقذفها المتوسط فى شراييني. كنت قد قلت لى سوف أراك فى العاشرة. عندى محكمة اليوم سأراك فى الكريستال لمدة نصف ساعة. وربنا يسهل.. خلاص.. لماذا تخرج، خلاص «هذه وكأنها قطرات شهد فى فمى ولماذا تعطى أحبالك الصوتية للغة مذاقاً خاصاً. ونكهة هى الفجر الجميل والدعوة القاسية لجنة مفارقة. ويجيئ صوت «النبوى» مثل نشار: عايز حقي.. مكتبها قريب من هنا جداً. هى طيبة وخدمه بنت بلد بصحيح.. قالت سأحاول ثم يسألنى : تهقدر تعمل حاجة؟! ثم أننى سمعته يصرخ فجأة فى المرأة البيضاء التى فتحت لى الباب.

كانت واقفة أمام الباب مثل جملة زائدة. ترتدى زى الخروج وتحمل حقيبة يد جلدية سمراء وكبيرة نسبياً وغير مقفلة جيداً، يطل منها طرف قميص النوم التي كانت تلبسه حين رأيته في دخولي: أنا ماشيه وهى تنظر إلى أخذت فى تسبيل عينيها الواسعتين المكحولتين فبدت مثل كلب بحر ضخيم يسترحم المتفرجين. كان يقول لها غورى.. غورى مع السلامة. فينا راح يغمز لى بعيني: امرأة شرموطه. تاتى إلى عندما لا تجد مكاناً تنام فيه. أعرفها منذ مدة طويلة كانت زميلة ثانوى لاختى الوحيدة: نشوى لكنها انحرفت.

بعد أن خرجت المرأة تجسد الفراغ وتمكنت من رؤية النبوى ربما للمرة الأولى. فى الخامسة والثلاثين تقريباً. ممثلة الجسد لا هو بالقصير ولا بالطويل. له شارب كث وأسود ربما على حساب صلغته البارزة عيناه مستديرتان مثل عيني حية وله أذنان كبيرتان بلون مختلف عن لون بشرته المائل إلى البكته. تكوينه الذى يوحى بالقوة ثابتاً. يعطيه شكلاً لافتاً إلى حد كبير فيما عدا أنفه الطويل قليلاً والمذنب كمنقار لطائر جارح. غير أنه من الممكن أن يدمر كل ذلك أحساس بأن شيئاً ما مهتز فى ذلك التكوين كصورة زاهية لكنها غير ثابتة على شاشة، جلس قبالتى فيما راحت عيناى تمسحان الصالة. أجهزة كثيرة مكدسة فى صناديقها. تليفزيونات ملونة أجهزة كهربائية عديدة وغير مستعملة.

ثم انتزعنى صوته مثل لكمة مباغتة: اختى الوحيدة نشوى: هى صديقة أيضاً لتلك المحامية التى حدثتك عنها. منذ أن مات أبى. وعلى فكره مات أبى فى نفس يوم ولادتها غريبة يا استاذ. مش كده؟ غالباً ما تموت الأم ليلة ولادة الطفل وليس الأب. القدر يلعب معى لعبة غريبة. المهم مات الرجل وترك لى زوجته والطفلة وهذا البيت. تزوجت أمى بعد عام واحد. تمكنت أنا من استكمال البيت لكن نشوى - تقف فى زورى دائماً. هى بنت قوية طول عمرها ولسانها أطول منها وجلابة مشاكل.

لماذا عندما قال نشوى. أحسست بأنك حاضرة كأنك. الضوء الذى يدخل من النافذة أو الهواء المشبع برائحة البحر. هل نحن نائمان الآن فوق الفوقيه الأزرق بمكتبك وأنت تهمسين: حاسب - حاسب - بهدوء - بهدوء.



لماذا هذه اللحظة ممتدة ومطلقة ونهائية كأنها الدهر ولماذا غاب عنى صوت «النبوى» فجأة هكذا. وما هذه البلايل التى تقفز من جسده وتملا الصالة. تقفز من الساعدين وتحلق، تهدم وتزار كطائرات نفائة تحوم حول الهدف. تحط فوق الأجهزة العديدة بالصالة ثم تصرخ مثل منبه ضخم: سوف تراها فى العاشرة.. فى مقهى الكريستال.. فى العاشرة.. فى العاشرة.

سريالية

سوسن عمر

دائماً كان الموت حجراً ملقى فى بحيرتى الراكدة.
يخرج الدخان متشعاً بالسواد يتلوي كالحية رافضاً البقاء فى دفة الإناء.
العادية تسود المكان والأسرة الرمادية المنسخة بالبياض تتراص صاغرة تتلقى
احمالها المبسوقة خارج دوائرننا المقزامة.
كنت أسرع الخطى بين الأسرة لعلى أستطيع أن انتقى لى حالة.. مجرد حالة! رقم
يطبع على الورق ويعلق على هذه الأسرة الممدودة فى برودة المكان وكان إحساسى
الشباب يخلق بى بعيداً عن النهايات فأمسكت بداياتى بيدي تدفعنى دفعا فى خضم
الحياة المنقوصة.

الدوائر رغماً عنى غير مكتملة.. اللاشئ يورق سكونى الجدلى (المتوتر).
كان النجم المنطفى بعيداً يتلألأ رغم انطفائه وكنت وحدى أحسه رغم عنفوان الشباب
المتلفح بالقوة والأمل فى التحقق داخل إطار رومانسيته الجميلة المعذبة.
رغم وردية الأشياء كان السواد يطرح نفسه.
لا أملك لعينى رؤى أخرى ولا أملك لهاجسى بالزوال بديلاً.
وقفت لحظة مشدودة أتأمل هذا الجسد الضعيف إلا من إنسانيته التى تعارك جدلية

المرض وانفلات الزمن وينسج خيطاً رفيعاً بينه وبين لحظة الحقيقة المرتقبة.
النسيج يتكامل واللحظة تقترب.
الضفائر تتلوى هزيلة تنن أنيناً ضعيفاً، متدلّية خائرة على هذا التهدل الذى كان يوماً ما صدرأً مفعماً بالأمومة والامتلاء، وكم لهثت فى طواياه فتنة الاشتهااء.
أحسست بالأشياء تتداعى وقصاصات الذكريات تتناثر كبريق النجوم فى السماء.
توحدت مخيلتى بمخيلة سلفادور دالى وأحسست ببرودة لوحاته تسرى فى جسدى
وصمتها المبهم الغريب، يتسرب رغماً عنى إلى أنفاسى، وتملكنى خوف الوجود
وحدى فى عالم سريالى ينفض عنه فجأة سرياليته ويلتحف بالواقع.
بحثت عن الملامح المسووحة.. عن نفسى.. عن العالم.. عن المعانى والأحاسيس.. عن
محض وجود.

كان اكتمال اللحظة نقصاً للوجود.

مازال القفص الذى يدعى صدرأً يهبط ويعلو ببطء يلفظ آخر كلمة اعتراض على
عبوديته المترافقة مع زمن وجوده الزائل.
وكان الشحوب يلف الجسد المندود رغماً عنه ويعلم عن لحظة خروج من الأطر
الزمنية - لحظة تحرر وعناق للسكون .. لحظة كمون الصمت فى الجسد الواهن
ولحظة تبخر الآمال والأحلام والرؤى والفتنة بالكلمات المنمقة والمتشينة فى وجود
وهى - لحظة لا انتظار للغد .. للجديد .. بل لحظة عناق لصمت الحقيقة المبهمة دون
سأم.

كم هو غريب أن تتحقق الحياة بمعانقة العدمية فتتحول وجوداً واقعياً.
كانت الدهشة مستغربة فى المكان حتى أخرجتنى من رحلة تأملى التى لم تستغرق
سوى ثوانٍ معدودة.

ماتت!... مسكينة ماتت!

تثاءب السؤال على شففتى.. وهل كانت تعيش؟

رغم دفء السرير وبرودة جسدها المصنوع. التفت الجميع حولها فأحسست
بالوجود يمد يده إليها من جديد.

همهم الجميع بكلمات غير مفهومة وتعالى الأصوات.

تتعالى الأصوات وتتعالى من أجل لحظة حزن رصين على حشرنا أرقاماً فى رحلة الخلق.

بل كان من أجل استرداد العهد الحكومية فالغطاء والملاءة والجلباب الرمادى المبطش بلطخات السابقين عهدة لابد أن ترد كما ردت الحياة مصاصتها إلى عديميتها الأولى. تصارعت التمرجيات كما يتصارع الذئاب على الفريسة، كل يخطف ماله والجسد ينسلخ كالأرنب من جلده فى صمت أشبه بصمت الكون قبل لحظة الخلق. صم الصمت أننى.

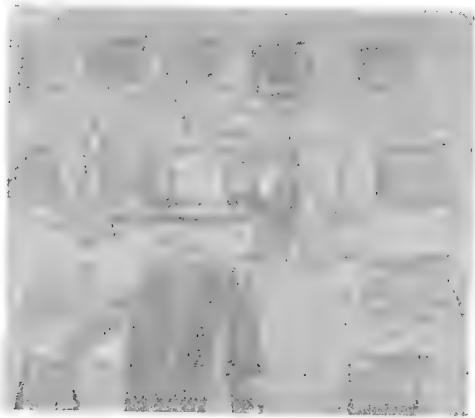
ركزت نظرى على إناء الشورية الساخن والدخان الراقص للحظته لأستمد من الموت مظهراً للحياة.

كم شدتنى النظرة الراكدة بين الأجفان المتهدلة بخنوع كالحج، ولفت نظرى تشبث أناملها الخشنة المتخشبة بحافظة جلدية متهرئة رغم الارتخاء البادى للجسد. مددت يدى أسحب آخر رغبة تتعلق بالحياة وبدأت معها رحلة غوص فى الذات. فى هذا الجيب الشفاف ترقد صورة فوتوغرافية (لحظة مسروقة من الزمن). كان الشعر ينسدل فيها بحرية ثائراً ضد سجن الضفائر.. يلمع تحت أشعة الشمس متدفقاً بنعومة الشباب، وكانت الشفاه ترسم ملامحها بابتسامة تعانق الحياة وتحدد حدودها باللون الأحمر القانى وكأنها دعوة دائمة للثورة والوجود. وكم أحسست أن للعيون بريق حياة لا نلمسه إلا فى صور ذكرياتنا.

كانت تجلس لصق زوجها الشاب تكاد تسمع نقات قلبيهما فى لمعان النظرات المحبة وسط حديقة ممثلة بالورد المستحية حنائاً.

مددت يدى فى الجهة الأخرى لأخرج صورتين لحياتين إحداهما لضابط صغير السن يبدو أن المصبوقة كانت أمه، والأخرى صورة لشابة جميلة تحمل نفس ملامح امتداد الحياة فى تفاصيل وجهها المفعم بالحيوية. معلنة عن تكرار اللعبة كأنه صدى لصوت الأزل الوجودى.

فتشت مرة أخرى قد استطيع أن أعثر لها على عنوان.. انتماء.. يعطى لهذه الرحلة



معني.

تعثرت يدي في ورقة مطوية بعناية فأسرعت بفتحها فإذا بها ورقة طلاق.
وكأنه إعلان مبدئي بانفلات الوهم - اللحظة .. الانتماء.

دققت النظر مرة أخرى في بقايا القصة الراقدة على تابوتها الرمادي.
صور عديدة تتلاطم في ذاكرتي وصور عديدة تتقارب وتتباعد.. اخذت نفساً عميقاً
واحسستني وحدي .. أحمل هذا التابوت.
فرايت نفسي..

قدم تصلح للفرجة

الطاهر شرقاوى

«مثل قدم طفل». هذا أول خاطر مر في ذهن الولد، وهو يتأمل القدمين الممدودتين في الهواء. كانت البنّت تريح الشراب الذي اشترته حديثاً، عندما لفت نظره القدم الصغيرة، وفكر أن قدمها أيضاً تصلح للفرجة، وأنه لو وضعها في راحة يده، بالكاد ستملأها.. كان مشدوداً لهما دائماً تبهره الأشياء الصغيرة، كأجساد البنات النحيفة، أو الأثداء التي في حجم جواقة، واليوم لأول مرة، يشوف قدما في مثل هذا الحجم.

«حذاء مقاس ٣٥ سيكون مناسباً، وأصل الولد تفكيره، وهو يتأمل القدم التي بدأت تتأرجح في الفراغ. بينما قالت البنّت، وهي تبص على قدميها الراقصتين: «عادي».

أهلها لم يضعوا قدمها في حذاء من الحديد، حتى لا تكبر. هي هكذا من الأولى، خلقة رينا يعني. ومثل أي بنت عادية، ظلت تنمو، وتنمو، وكل فترة تنبت لها أعضاء جديدة. أما القدم ولأسباب غير معروفة، فقد توقفت عن النمو. ولأنها دائماً بعيدة عن العين، لم يلاحظ أحد من أفراد أسرتها،

وجود هذه القدم الصغيرة، وهى أيضا لم تشتك أبدا لآى من صديقاتها أو مدرساتها، من القدم الطفلة التى تمتلكها، ربما لأنها كانت تمشى بشكل طبيعي، ولم تعان فى أى وقت من آلام فيها، أو لاعتقادها بأن كل البنات لهن أقدام مثل قدميها، بالإضافة إلى أن الموروث الثقافى السائد فى طبقتها الاجتماعية كان يركز جل اهتماماته، على أعضاء أخرى، يرى أنها تلعب دورا مهما، فى تحديد مصير صاحبته، وطبعا لم تكن القدم، تدخل فى الحسبة ضمن تلك الأعضاء.

بدت البنت خائفة من الولد، الذى كان يصرف فى كل لقاء لهما، على رؤية قدميها، بينما هى كانت تعتقد، أنهما لا تستحقان كل هذا الشغف، وأنهما فى النهاية مجرد قدمين. خصوصا وأن زميلاتها فى السكن. بررن ما يحدث، بأنه نتيجة مؤكدة لغضب الأم عليها، لذلك سلب الله ولدا مجنونا يتعلق بها. وكن يحمدن الله فى سرهن، على أن منحهن عشاقا ليست لهن أطوار غريبة، قائلات لها فى أسى حقيقي: «مسكينة». بينما الولد - ولكى يبذل مخاوفها - أخذ يشرح لها، أهمية القدم وأنها تعرضت لظلم تاريخى بشع، فلم يهتم بها أحد من الشعراء، أو النحاتين، مثل اهتمامهم بالشعر والعينين والشففتين، أو الصدور والأرداف، وأنه ظل لفترة طويلة من عمره، يعتقد أن هؤلاء الشعراء، وقعوا فى غرام بنات ليست لهن أقدام مثلنا.

بعدها، أصبحت قدم البنت الصغيرة، ضيفة دائمة على أحلام الولد، ليس هذا فقط، بل احتلت مساحة من أحلامه، لم يصل إليها أى شىء آخر، تلك الأحلام التى كانت تمثل بنات، يمتلكن أعضاء صغيرة.

واعتاد الولد أن يشوفها فى يفظته أيضا، لثوان معدودة قبل أن تختفي، كأن يفتح الدولاب، فتبرز مربوطة بخيط، وهى تتأرجح ببطء، أو تداعب خده بأصابعها الرقيقة، أثناء انشغاله فى المطبخ، بعمل الشاى بالقرنفل. لم يكن يجزع منها، أو يشوق فى رعب، عندما تلمسه على حين غفلة، بالعكس، كان مبسوطا من شقاوتها، ومن لعبة الظهور والاختفاء، التى تمارسها معه.

أصدقاء العم فرويد، وأساتذة علم النفس، سيدلون برأيهم، قائلين فى نبرات هادئة: «الأمر واضح، الولد عنده عقدة التعلق بالقدم»، ثم يضعون ساقا على ساق، ويعيدون

فى حركة لا إرادية، من وضع النظارات السميكة على أنوفهم، وهم يواصلون: «العلاج سهل، متابعة طبيب متخصص لعدة جلسات، وسيعود إلى طبيعته» ثم يرسمون ابتسامة على وجوههم، تبت الطمأنينة فى النفوس، ويكملون: «لا داعى للقلق».

بينما البنت، واكى تدفع نظرات الشفقة، التى تسكن زميلاتها، كانت تقول لهن، عندما تاتى سيرة الولد: «أنا ليس لى دعوة، هو الذى يحبني، فماذا أفعل؟». لكنها ضببت نفسها أكثر من مرة، وهى راقدة على السرير، ترفع قدمها حتى صدرها، تبص عليها، فى محاولة لتبين سر تعلق الولد بها، كانت تمرر أصابعها ببطء، ثم تمسك القدم فى يديها، كانت حقا تشبه أقدام الأطفال، طرية، وغضة، ولها أصابع قصيرة ورقيقة، وجميلة فعلا. وهذا دعاها إلى أن تصعد بأصابعها إلى أعلي، بداية من عظمة الساق وحتى رأسها، كانت ترى جسدها من جديد، وبالفعل اكتشفت مناطق أخرى، لم تكن تأخذ بالها منها، مثل منطقة ما بين الفخذين، وخلف الأذن، والرقبة، والسرة، وأسفل الإبط.

كل هذا جعل الولد يفكر فى طريقة ما، للاحتفاظ بالقدم بشكل غير مألوف، كان يجتزها بسكين مثلا، ويضعها بجوار جهاز الكمبيوتر، لتصبح فى رأى عينيه طول الوقت، أو يدقها بمسمارين فى الجدار المواجه لسريه، لتكون أول شىء يطالعه، بعد الاستيقاظ من النوم، أو يضعها ملفوفة فى غلاف زجاجى، له قاعدة حديدية مزخرفة، مستمتعا برصد نظرات الإعجاب، فى أعين زائريه، وهم يمتدحون جمال القدم، وغيرتهم الواضحة من امتلاكه لهذه التحفة النادرة.

أخطاء الموتاج

ياسر عبده

(١)

الخروج

يُخلف الواحد موعدين في حياته، ميلاده/ موته، ما زلت أتردد في تسليم نفسي لهذا الرحم اللعين، من المفترض أن أولد اليوم رغم أنني جريت أن أحييا لأعوام عدة ذلك بعدما أقسمت لهم بشرفي بأننى سوف أعيد تكرار أخطائى كما هي، ودون أدنى تعديل.

أعرف أنني لن أكون عاقلاً، إذا ما أقدمت على أخطاء ، كالزواج من شجرة أو تطبيق سماء كورقة، وإلقائها فى سلة مهملات، أو الإضراب عن الإيقاع، حتى النزف. إن عنفاً بهذا العطف ، كجر العالم من طرف قميصه إلى أقرب جحيم، أو قطف موجودات - بلا رحمة - يائعة، كبيوت وأفكار ومدن كاملة.

«أعرف شخصاً منع ارتطام مواد الأمطار والأسفلت، بنظرة حادة من عينيه، وكان شريراً للغاية عندما اختلس أحد عشر كوكباً من خزانة عامة - فى نفس الليلة - وقيد الحادث ضد مفتون».

إن عنفاً بهذا العطف، لن يفيد أحداً بالعكس، سوف يسمح بالتحدث - بحرية - عن أخطاء المونتاج، على أن أهزم - إذن - هذا الخيال المخنث، ذلك بعد أن أولد حتى أبدأ حياتى الجديدة على نظافة.

فى الواقع لا يمكننى أن اغتال كل خبراتى السابقة، هكذا - بجرة قلم - أو أنعتها بالعاهرة، ومن ثم اترك للأمن شرح تفصيله فى عالمها الأنتوى تجذب الأفواه إليها، فى الواقع - حقاً - لم يعد لدى قدرة على فعل شىء.

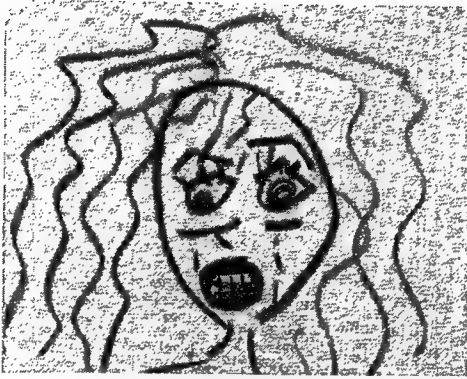
(٢)

التكوين

كانوا أحاديى الرؤية، حينما كانوا يعبرون - بثقة مبالغ فيها - ممرات أرواحهم ، كانوا بحاجة ليدنين كى يصنعوا أساطيرهم، لجسم كامل وقدمين كى يواجهوا شغب العيدان الطويلة - «كإحدى المنتجات الخيالية للزراعة» - لدماغ كى يعقدوا صفقات خاسرة مع الأيديولوجيا.

لم يكونوا خالقين لشىء - هكذا تصوروا - ولم يسألوا - حتى - عن أهمية وجود حواجز كثيفة فى ميدان التحرير، ولما كانوا قد فقدوا خبراتهم فى الطيران - بخيول بيضاء، ومن ورائهم تترك حواء نهديها يجلدان - بقوة - ظهورهم، ويدها كإيقونتين على صدورهم، ومن ثم كان يمكنهم - بسهولة - القفز - مثلاً - من رصيف الجامعة الأمريكية إلى رصيف المجمع - أسلموا أجسادهم المرهقة لهيئة النقل العام، وصارت حواء تنتفض لأقل فحيح.

سأقص هذه الحواجز بكل ما أوتيت من لغة وجنون - ولأجل خاطرى فقط - هذا أفضل - فى الواقع - من خلق تعاسة بعيدة تدعى «سماء» على أن أولد فى ميدان بلا حواجز، وتحت إعلانات غير «كوكاكولا» و«فودافون»، سأستبدلها بدمى مارى مدحت منير، أو غمارتى سلوى عندما تفتاظ من ادعائى البراءة بعد كل فعلة شريرة، كأننى صرت قادراً على فعل شىء.



(٣)

فى البدء

سأصنع شعباً من الدمى والأفعال الشريرة البريئة، وسألون له حواجزه بألوان
منتخبة، ولو أننى لا أطيق سوى البنفسج، ذلك بعد أن أنزع الألوان الرسمية من فوق
أجساد الأشجار والأرصفة والشوارع والطيور.
هنا سأجمع الجرحى والقضى معاً، وأوضح لهم بأن من نخل المترو، متحف
الحضارة المصرية، الحزب، أتيليه القاهرة، مسارح العروض التجريبية، فهو آمن.

البت التي بتشبه بطالات السيماء

جمال حراجي

ما كانتش الحكاية حكاية حب فاشل
 أو حلم كان نفسها تحققة
 أو زى ما قالت فى محضر الشرطه
 إنها كانت بتنظف «إزاز» البلكونه
 فوقع عليها قطع شريانها
 هى قالت كده بس
 عشان تنهى الحكايه
 ونهتها فعلاً .. زى بطالات السيماء
 ويبقى جواها جرح
 ما قدرتش الأمصال ولا جلسات
 الكهرياء تداويه
 هى وحدها اللي عارفه السر
 السر اللي عشانه قطعت شريانها
 كان ممكن تشرب «ألف» برشامه

منوم وتموت فى هدوء
ولا تشوف دمها بينزف
لما ملئ الأوضه ونزل ع السلم
فى المستشفى كانت بترمى الورد من الشباك
وتتخاف مع الممرضات اللئى منعوها
تتكلم فى التليفون
وتزعق بعصبية للطرف الثانى
وتحمله المستولية كامله عن
تمزيق شريانها ودمها اللئى ملئ الأوضه
هى نفسها اللئى كانت بتقابل
الراجل العجوز بالأحضان
وتبوسه بعنف ورا الباب
وتسأله عن وعده القديم
بالجواز العرفى ونصف الأملاك
وفاتورة المستشفى
وياقات الورد المرميه
تحت شباك المستشفى

الحب عند ابن حزم الأندلسي والأصفهاني

عن دار رؤية للنشر صدر كتاب «الحب عند ابن حزم الأندلسي وابن داود الأصفهاني... هل اقتبس الأول من الثاني؟!» للدكتور محمود إسماعيل والذي يكشف في دراسته عن ظاهرة خطيرة جداً وهي اقتباس ابن حزم في كتابه «طوق الحمامة» أفكار الأصفهاني من كتابه «الزهرة» من خلال الموازنة بين النصين مثبتاً أسبقية ابن داود في طرح تلك الأفكار، وادعاء ابن حزم أنه مبدعها.

وقد استهل الكتاب بمقدمة ضافية للتعريف بالكتابين المذكورين ومؤلفيهما، ناعياً على ابن حزم - وهو من هو - الوقوع في منزلق السرقات العلمية مرجعاً الفضل إلى ذويه، معيداً الحق إلى نصابه.

صبحى شحرورى وثلاث ليال فلسطينية

ضمن إصدارات المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي صدر كتاب «ثلاث ليالٍ فلسطينية جداً» للكاتب الفلسطيني صبحى شحرورى.

وهو عبارة عن كتابة ذاتية مخففة برؤية واقعية تعتمد على أفق جمالي حيث رحابة السرد والقضاءات المتنوعة للروح، التي تصل - أحياناً - إلى تخوم الشعارية.

ومن أجوائها:

«الشرابين تستذكر الآن، المشوار، ما بين خفقة القلب الأولى، وخفقته الأخيرة، فى لعبة الحياة والموت. مثل ظبي تعس، أوى إلى رقتى الأخيرة، فى جنة شوك، أحاول أن أغفو على بل هزانى».

آخر الحصون المنهارة

«آخر الحصون المنهارة» الرواية الجديدة للأديب الفلسطيني «مشهور البطران»، وهي رواية ذات منحى واقعى تلعب على وتر المقاومة، عبر لغة فنية تنحاز إلى سرد التفاصيل الدقيقة.

كما صدرت للبطران أيضا مجموعة قصصية تحت عنوان «شرفات البيت الجميل». من الجدير بالذكر أن البطران من مواليد ١٩٦٥ يعمل مدرسا للكيمياء فى المدارس الفلسطينية، وقد صدر له من قبل «البيت الكبير» مجموعة قصصية، و«جوه فى درب الآلام» رواية.

مقاهات السراب الجميل

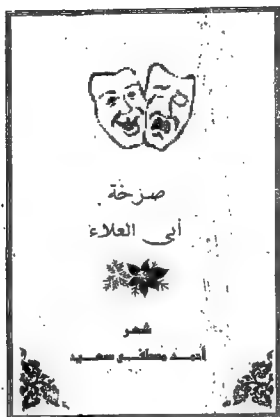
عن سلسلة إشرافات أدبية بالهيئة المصرية العامة للكتاب صدر للقاص السعداوى الكافورى مجموعته القصصية الثالثة «مقاهات السراب الجميل». وقد صدر له من قبل «أحباطات فضفاضة» و«شروخ الروح».

صرخة أبى العلاء

على نفقته الخاصة أصدر الشاعر أحمد مصطفى سعيد مجموعتين شعريتين هما «صرخة أبى العلاء» و«آبار السراب» وتنحو التجريتان «منحى كلاسيكياً يعتمد على جماليات اللغة عبر رومانسية الأداء.

من أجوائها:

من أنت ..ومن تكوني/ خبريني عن أمانيك/ فانا إنسان فضول/ أحب وضوح الأشياء كالشمس فى كبد السماء/ وهل راودك الحنين لسؤالك عني/ أم ترفضين».



حلمى سالم ومدايح جلطة المخ

«مدايح جلطة المخ» الديوان الخامس عشر للشاعر حلمى سالم والذي صدر عن سلسلة كتاب الهلال، وهى التجربة الأولى من نوعها بالنسبة لهذا الإصدار والذي قرر الزميل مجدى الدقاق أن تستمر لتواكب المنجز الشعري المصرى والعربي. والديوان عبارة عن القصائد التى كتبها الشاعر عن تجربته الأخيرة مع المرض، وقد قدم لها الناقد الكبير د. جابر عصفور مستعرضاً أهم التجارب العربية بداية من المتنبي وحتى الآن.

مصطفى العقاد

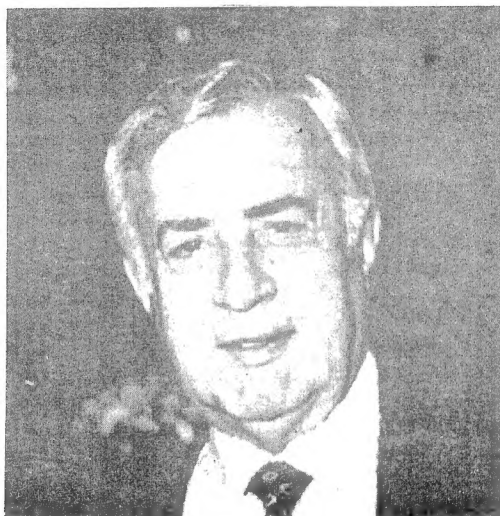
شجاع من نور

كمال رمزى

فى حوار مع النجم، الفنان الكبير، أنطونى كوين، سأل المحاور: كيف أديت دور عمر المختار فى «أسد الصحراء» تحت قيادة مصطفى العقاد؟

أجاب كوين: فكرت فى الاعتذار بعد بداية التصوير. لم أكن أعرف كيف أدخل إلى هذه الشخصية، وأصبت بالحيرة، فالرجل الذى أجسده مقاتل، مؤمن بعدالة قضيته، شجاع، حكيم، عطوف، ولكن ثمة شيئاً ما فى تكوينه لم أستطع إدراكه.. وفى مناقشة مع مصطفى العقاد، قال لى «لاحظ أن بداخل عمر المختار نور.. إنه نورانى».. هنا، استوعبت الجوهر، بدأت أتحرك وأتكلم وأصلى وأحارب على هدى الإحساس بالنور داخلي، وهذا النور يضئ طريقي، تنعكس أشعته على قطرات المياه الزاحفة على نراعى حين أتوضأ فتحيها - عندي - إلى ما يشبه اللالى.

تألق أنطونى كوين إبداعاً، ولولا ما تمتع به العقاد من صفاء لما أدرك ضياء عمر المختار، ذلك الضياء الذى توهج بداخل كوين، وجعل من «أسد الصحراء» برغم إعدامه شقيقاً، أنشودة للكفاح والنصر.



مصطفى العقاد، صاحب «الرسالة» الذي جعل للسينما العربية - بفيلمه - حضوراً على خارطة السينما العالمية، تعرض لغدر قوى الظلام التي اغتالت مع عشرات الأبرياء.. لكن، هل تستطيع العتمة القضاء على شعاع النور؟

إشارات

فؤاد قاعود

رحل الشاعر فؤاد قاعود في أوائل يناير الماضي عن سبعين عاما، فهو من مواليد ١٩٣٦، وهو إسكندراني مثل عبد الله النديم وبيرم التونسي، وكان هذا الشاعر الجميل النبيل قد اعتزل وانسحب وعاش في مدينة «الشروق» منذ عدة سنوات. ولكن اعتزال فؤاد قاعود لم يكن فيه أى معنى من معانى التعالى والغرور، بل كان فيه إعداد وتحضير لكى يجعل هذا الفنان من نفسه شاعرا خالصا للشعر وحده دون أى شىء سواه، حيث اختار فؤاد قاعود فى إصرار أن يكون شاعرا فقط، وألا يستخدم القصيدة فى أى شىء آخر غير ما خلقت له من التعبير عن نفس الإنسان وتجاريه الحقيقية الصادقة. وقد حرص هذا الشاعر الكبير على ألا يدخل بموهبته أسواق الأدب والفن، ومن ذلك أنه رفض أن يكتب الأغاني التى يرددها المطربون، وكان يستطيع أن يفعل ذلك ويحقق فيه أعلى درجات النجاح، ورفض أيضاً أن يكتب مقالات نثرية كان يستطيع أن يملأ بها الصحف والمجلات، وهو ما اضطر غيره من الشعراء أن يفعلوه بعد أن أصبحت الكتابة مهنة لهم يعيشون منها ويعتمدون عليها، وقد اعتبر فؤاد قاعود ذلك كله من الموانع والعقبات التى يمكن أن تقوده إلى الابتعاد عن ينباع الشعر الصافية.

كيف استطاع فؤاد قاعود أن يحقق هذا الإخلاص العالى والنادر للشعر وكيف استطاع أن يتحمل فى كرامة واستقامة وشرف مسئوليات الحياة الصعبة؟

والله أنا لا أعرف إجابة على مثل هذا السؤال ونحن لم نسمع أبداً من هذا الشاعر الكبير شكوى مما هو فيه ولا أننا مما قد يعانيه. والمعروف أن فؤاد قاعود كان فقيراً . ولم يكن من الوجهاء والأثرياء، وهو لم يتعلم فى مدرسة ولا على أيدي أساتذة، وإنما علم نفسه بنفسه، وحرص بجهد غير عادى على أن يكون تعليمه عالياً وراقياً وممتداً إلى أوسع الأفاق الثقافية، وعندما فتحت له الشهرة أبوابها وأحاطت به الإغراءات من كل جانب تحصن باختياره الأصلى والوحيد، وهو أن يكون شاعرا وشاعرا فقط. وليس غريباً بعد هذا الإخلاص الصوفى للشعر أن يكون فؤاد قاعود شاعرا فريداً فى صدق الإحساس والتجربة، والبعد عن الصنعة والتكلف والتقليد والاستاذية الشعرية فى الإيجاز والتركيز.

فؤاد قاعود حكاية كبيرة ورائعة فى الفن والتجربة الإنسانية، وهى حكاية شغلتنا عنها ضوضاء الحياة وزحمة الأحداث، ولكن رحيل فؤاد سوف يفتح أبواب الاجتهاد وإعادة النظر فى الثروة الشعرية العجيبة التى تركها وراءه.

نعم. فؤاد قاعود بعد رحيله سوف يولد من جديد.

رجاء النقاش

